U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A D E L I S B O A

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Diálogos entre arquitectura e dança: (re)pensar o processo

Realizado por:
Neuza Isabel da Silva Valadas
Orientado por:
Prof.ª Doutora Arqt.ª Maria João dos Reis Moreira Soares

Constituição do Júri:

Presidente:	Prof. Doutor Arqt. Joaquim José Ferrão de Oliveira Braizinha
Orientadora:	Prof.ª Doutora Arqt.ª Maria João dos Reis Moreira Soares
Arguente:	Prof. Doutor Arqt. Mário João Alves Chaves

Dissertação aprovada em: 30 de Julho de 2014

Lisboa

2014

UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Diálogos entre arquitectura e dança: (re)pensar o processo

Neuza Isabel da Silva Valadas

Lisboa

Julho 2014

UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Diálogos entre arquitectura e dança: (re)pensar o processo

Neuza Isabel da Silva Valadas

Lisboa

Julho 2014

Neuza Isabel da Silva Valadas

Diálogos entre arquitectura e dança: (re)pensar o processo

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura.

Orientadora: Prof.ª Doutora Arqt.ª Maria João dos Reis Moreira Soares

Lisboa

Julho 2014

Ficha Técnica

Autora Neuza Isabel da Silva Valadas

Orientadora Prof.ª Doutora Arqt.ª Maria João dos Reis Moreira Soares

Título Diálogos entre arquitectura e dança: (re)pensar o processo

Local Lisboa

Ano 2014

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

VALADAS, Neuza Isabel da Silva, 1987-

Diálogos entre arquitectura e dança : (re)pensar o processo / Neuza Isabel da Silva Valadas ; orientado por Maria João dos Reis Moreira Soares. - Lisboa : [s.n.], 2014. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - SOARES, Maria João dos Reis Moreira, 1964-

LCSH
1. Arquitectura - Factores humanos
2. Dança
3. Corpo humano
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
5. Teses - Portugal - Lisboa

1. Architecture - Human factors
2. Dance
3. Human body
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
5. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

LCC
1. NA2542.4.V35 2014

A todos os que permitiram que a realização desta dissertação fosse possível.

.

AGRADECIMENTOS

Agradecer: mostrar e demonstrar gratidão.

À Professora Maria João Soares, pela disponibilidade e pelo entusiasmo que sempre demonstrou ao longo deste trabalho, a minha infinita gratidão. Pelas suas críticas cuidadas, pertinentes e minuciosas, o meu muito obrigado.

A todos os professores com os quais tive o privilégio de me cruzar durante este percurso, em especial, presto uma referência particular aos professores: Miguel Seabra, Helena Botelho, Pedro Lebre, Fernando Zaparaín, Antonio Paniagua e Jose Antonio Isidro.

À minha família, por fazerem valer palavras como confiança, dedicação e perseverança. Aos meus pais, referências maiores para mim, a eles expresso o meu profundo agradecimento. Ao Rafael e à Sara, sempre presentes ao longo deste tempo.

A todos os amigos que, perto ou longe, sempre se fizeram sentir presentes e entusiasmados com este trabalho, o meu obrigado.

Em especial: ao António, à Sara, à Patrícia, à Margarida, ao João Vasco, ao Luís e ao Manuel Zeeman, pilares fundamentais durante este longo caminho. Por todas as partilhas, pela amizade, pelo crescimento e compreensão constante entre nós.

Aos proprietários da Pousada de Santa Bárbara, a Susana e o Victor, por toda a informação cedida, pela sua disponibilidade e entusiasmo com este trabalho, obrigada.

Ao professor e amigo Jorge Cruz.

Ao Manuel Espada e ao Colectivo ODD: ao Gonçalo, ao André, ao Frederico e ao Sérgio, obrigado.

“O saber do arquitecto, é um saber de fronteira entre muitos continentes.

Não há que ter medo.

Ousar fazer, ousar dizer: uma pedagogia da coragem.”

Tainha, Manuel (2000) - Textos do arquitecto. Lisboa : Estar. p. 11.

APRESENTAÇÃO

Diálogos entre Arquitectura e Dança: (re)pensar o processo

Neuza Isabel da Silva Valadas

Dança e Arquitectura... arquitectura e dança. Até que ponto estas duas artes se intersectam? Serão assim formas de expressão tão díspares e distintas quanto aparentam ser? Qual a sua génese – estruturalmente falando.

Esta é uma inter-relação que se pretende desenvolver nesta dissertação. Averiguar os limites estruturais entre as duas artes do corpo. "Artes do corpo" assim lhes chamamos, porque as duas são construções, nesse sentido "corporal", da experimentação e do habitar do espaço. As duas são plenamente concretizadas pelo corpo ou/e para o corpo.

O corpo como elemento concretizador, que abstractamente confere função ao espaço antes sequer dele existir. Espaço imaginário, espaço concreto.

Estudando o "*modus operandi*" de cada uma destas artes, pretendemos averiguar os dois modos de fazer. Utilizando o trabalho de alguns coreógrafos contemporâneos, atendendo ao especial desenrolar da dança na história, bem como ao da arquitetura – desde os tempos primórdios até a atualidade, onde estão expressas necessidades que ultrapassam largamente a simples procura de proteção e sobrevivência humana. Pretendemos contrapor deste modo, o processo de trabalho, o modo e os meios para chegar a um produto final, dando claramente maior atenção ao caminho que ao destino. Atendendo mais ao modo de fazer do que ao resultado final onde, de forma quase tautológica, poderemos ressalvar que arquitectura pode resultar em arquitectura e dança pode resultar em arquitectura.

Neste sentido, pretendemos estabelecer uma metáfora de "semelhanças" entre Dança e Arquitectura. Para além dos três elementos estanques com os quais ambas têm que lidar e "vencer" – a gravidade, o tempo e o próprio espaço – haverá mais

coincidências? Depois de analisar o processo, tentaremos perceber até que ponto as duas formas de expressão se cruzam e contaminam.

Palavras-chave: Movimento, Corpo, Dança, Arquitectura.

PRESENTATION

Dialogues between Architecture and Dance: (re)thinking the process

Neuza Isabel da Silva Valadas

Dance and Architecture... architecture and dance. To which point these two arts intersect? Are forms of expression as well as diverse and distinct as they appear to be? What is its genesis – structurally speaking?

It is an inter-relationship to be developed in this dissertation. Ascertain the structural limits between the two arts of the body. "Body Art" so I call them, because the two buildings are in this sense "body" in terms of experimentation and of inhabiting space. Both are fully achieved by the body and / or to the body.

The body element as concretizing that abstractly Check function space before it even exists. Imaginary space, concrete space.

Studying the "*modus operandi*" of each of these arts, we intend to investigate the two modes do. Using the work of some contemporary choreographers, given the particular course of dance history, as well as architecture-since the days of the cabin to the present, where they are expressed needs that go far beyond the simple demand for protection and survival. We aim to counteract this way, the working process, method and means to arrive at a final product, giving more attention to the clear path to the destination. That is, given the way of doing more than the end result, almost tautological we highlight that architecture can result in architecture and dance can result in dance.

So we intend to establish a metaphor between dance and architecture. In addition to the three elements watertight with which both have to deal with and "win" - gravity, time and space itself - there will be more coincidences? After analyzing the process, try to realize the extent to which the two forms of expression and cross contaminate.

Keywords: Movement, Body, Dance, Architecture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Pousada Santa Bárbara, vista exterior. (Ilustração nossa, 2012)..... 21

Ilustração 2 – Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 18-19). 23

Ilustração 3 – *"Contador Antropomórfico"*, Salvador Dalí, 1936. (Neret, 1997)..... 26

Ilustração 4 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 106-109). 43

Ilustração 5 -- Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 139). 44

Ilustração 6 – "*Dialoge 09 , Körper"* de Sasha Waltz. (Sasha Waltz and Guests, 2009) 47

Ilustração 7 – "*Dialoge 09, Körper*" de Sasha Waltz. (Sasha Waltz and Guests, 2009). 47

Ilustração 8 – *"Dialoge 09, Körper"* de Sasha Waltz. (Sasha Waltz and Guests, 2009). 48

Ilustração 9 – *"Dialoge 09, Körper"* de Sasha Waltz. (Sasha Waltz and Guests, 2009). 48

Ilustração 10 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 30-31). 52

Ilustração 11 - Dancers on a Plane, Merce Cunningham e John Cage. (Sontag, 1990, p. 77). 54

Ilustração 12 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 159). 57

Ilustração 13 - Dancers on a Plane, Merce Cunningham e Martha Graham. (Sontag, 1990, p. 79). 58

Ilustração 14 - Dancers on a Plane, Merce Cunningham,Carolyn Brown e Steve Paxton 1962. (Sontag, 1990, p. 80). 59

Ilustração 15 - Diagramas de John Cage para "Untitled Enent", 1952 . (Theater PIEQ, 2009, p. 158): 62

Ilustração 16 – The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art. (Theater PIEQ, 2009, p. 42): 63

Ilustração 17 - The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art. (Theater PIEQ, 2009, p. 41): 63

Ilustração 18 - Anne Teresa de Keersmaeker. Imagem retirada do livro *Rosas* (Adohphe et al, 2002, p. 7)..... 64

Ilustração 19 - Diagramas que retratam o processo evolutivo, "Tianjin Ecocity Ecology and Plainning Museums", Steven Holl, Tianjin, China, 2012. (Steven Holl arquitectos, 2014). 68

Ilustração 20 -. Anne Teresa de Keersmaeker. Imagem retirada do livro *Rosas.* (Adohphe et al, 2002, p. 7)..... 71

Ilustração 21 – Desenho de Manuel Tainha a propósito da Pousada de Santa Bárbara. (Tainha, c.a. 1950)..... 72

Ilustração 22 – Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 264). 73

Ilustração 23 - Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 262). 74

Ilustração 24 - Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 265). 75

Ilustração 25 - Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 266). 76

Ilustração 26 - Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 267). 77

Ilustração 27 - Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 269). 78

Ilustração 28 - Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 262). 79

Ilustração 29 - Esquissos da Pousada de Santa Bárbara, realizado pelo arquitecto Manuel Tainha. (Tainha, c.a. 1950). 80

Ilustração 30 -. Esquiços da Pousada de Santa Bárbara, realizados pelo arquitecto Manuel Tainha. (Tainha, c.a. 1950). 81

Ilustração 31 – Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 80). 81

Ilustração 32 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 71). 83

Ilustração 33 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 43). 85

Ilustração 34 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 121). 87

Ilustração 35 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 106). 90

Ilustração 36 – Filme Para Pina, cena de Café Muller. (Wenders, 2011). 93

Ilustração 37 - Filme Para Pina. (Wenders, 2011). 95

Ilustração 38 -. Filme Para Pina, cena exterior. (Wenders, 2011). 98

Ilustração 39 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker, “Small Hands (out of the lie of no)” (Adohphe et al, 2002, p. 106). 98

Ilustração 40 - Anne Teresa de Keersmaeker, “Saisir la structure du fue”, Rosas. (Adolphe et al, 2002, p. 18). 100

Ilustração 41 - Anne Teresa de Keersmaeker, “Saisir la structure du fue”, Rosas. (Adolphe et al, 2002, p. 19). 100

Ilustração 42 – Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. Imagens retirada do livro *Rosas*. (Adolphe et al, 2002, p. 19). 105

Ilustração 43 – Composição de Trisha Brown (Trisha Brown, 2014). 109

Ilustração 44 - Desenho de Trisha Brown “Handfall”, New York, 2005. (Trisha Brown, 2014). 112

Ilustração 45 - Peter Muller's, *Walking on the Wall*, 1970. (Trisha Brown, 2014)..... 113

Ilustração 46 - Leah Morrison Teaching a Masterclass in Seattle, fotografia por Lee Talner, 2011. (Trisha Brown, 2014)..... 114

Ilustração 47 - SANAA, *Centro Rolex*, 2010, (Soares, 2010). 115

Ilustração 48 - Kazuyo Sejima, proposta para o terminal marítimo de Yokohama, 1994. (Cortés, 2008)..... 118

Ilustração 49 - SANAA, Centro Rolex, 2010, vistas interior e exterior respectivamente. (Soares, 2010). 121

Ilustração 50 - SANAA, Centro Rolex, Lousanne, 2010, vista interior. (Soares, 2010). 122

Ilustração 51 - Figura1:Toyo Ito: PAO I, 1985; Figura 3 e 4- Kazuyo Sejima: Platform I, 1988; Platform II, 1990. (Sejima, 1996, p. 26). 123

Ilustração 52 - Kazuyo Sejima (SANAA): Centro Rolex, planta superior. (Cortés, 2011, p. 89). 124

Ilustração 53 - Kazuyo Sejima (SANAA): Centro Rolex, planta inferior. (Cortés, 2011, p. 89). 124

Ilustração 54 - Kazuyo Sejima (SANAA): Centro Rolex. (Cortés, 2011, p. 31). 125

Ilustração 55 - Pousada Santa Bárbara, vista exterior. (Ilustração nossa, 2012)..... 134

Ilustração 56 - Pousada Santa Bárbara, Enquadramento Paisagístico, Tainha e Telles, in "Revista Arquitectura nº 59", 1957. p. 137..... 137

Ilustração 57 - Pousada de Santa Bárbara, Planta Piso 0 (entrada e salas), Tainha, "Projectos 1954-2002", 2001, p. 48..... 137

Ilustração 58 - Pousada Santa Bárbara, Planta Piso 1 (quartos), Manuel Tainha, "Projectos 1954-2002", 2001, p. 48..... 138

Ilustração 59 - Pousada Santa Bárbara, Corte Transversal, Manuel Tainha, "Projectos 1954-2002", 2001, p. 46..... 138

Ilustração 60 – Pormenor fotográfico, Pousada Santa Bárbara, Arquitectos Portugueses série 2. (Pereira, 2013). 140

Ilustração 61- Manuel Tainha, (1922-2012), 2013, p. 6..... 189

Ilustração 62- O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital. 195

Ilustração 63 - O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital. 195

Ilustração 64 - O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital. 195

Ilustração 65 - O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital. 196

Ilustração 66 - O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital. 196

Ilustração 67 - O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital. 196

Ilustração 68 - O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital. 197

Ilustração 69 – Planta de Implantação da Pousada, (Caetano, 2014)..... 197

Ilustração 70 – Pousada de Santa Bárbara, vista para o vale. (Caetano, 2014)..... 198

Ilustração 71 – Pousada de Santa Bárbara, acesso através da estrada nacional. (Caetano, 2014)..... 198

Ilustração 72 – Pousada de Santa Bárbara.. (Caetano, 2014). 199
Ilustração 73 – Pousada de Santa Bárbara, pormenores fotográficos. (Caetano, 2014). 199
Ilustração 74 – Pousada de Santa Bárbara, espaço de estar interior. (Caetano, 2014). 200
Ilustração 75 – Pousada de Santa Bárbara, espaço de recepção. (Caetano, 2014). 200
Ilustração 76 – Pousada de Santa Bárbara, distribuição para quartos. (Caetano, 2014). 201
Ilustração 77 – Pousada de Santa Bárbara, quarto. (Caetano, 2014). 201
Ilustração 78 - Pousada de Santa Bárbara, pormenor do interior do quarto. (Caetano, 2014). 202
Ilustração 79 - Pousada de Santa Bárbara, Sala, espaço de estar. (Caetano, 2014).202
Ilustração 80 - Pousada de Santa Bárbara, Sala, espaço de estar. (Caetano, 2014).203
Ilustração 81 – Pousada de Santa Bárbara, páteo interior à zona de refeições. (Susana Caetano, 2014). 203
Ilustração 82 – Pousada de Santa Bárbara, vista desde o exterior, espaço entre a fachada virada ao vale e os pilares que suportam o plano balançado dos quartos. (Caetano, 2014). 204
Ilustração 83 – Pousada de Santa Bárbara, pormenor da ligação entre o pilar e o piso 1. (Caetano, 2014). 205
Ilustração 84 – Pousada de Santa Bárbara, Alçado que se encontra virado ao vale (SE). (Caetano, 2014). 206
Ilustração 85 – Pousada de Santa Bárbara, Composição da fachada. Pormenor dos pilares. (Caetano, 2014). 206
Ilustração 86 – Pousada de Santa Bárbara, enquadramento entre o espaço interior e o espaço exterior de estar. (Caetano, 2014). 207
Ilustração 87 – Pousada de Santa Bárbara, vista desde o espaço exterior. (Susana Caetano, 2014). 207
Ilustração 88 – Pousada de Santa Bárbara, vista desde o bosque – acesso a estrada nacional. (Caetano, 2014). 208
Ilustração 89 – Desenho Pousada de Santa Bárbara, Alçado Principal. (Caetano, 2014). 208

SUMÁRIO

1. Introdução 17
2. Corpo, espaço e tempo 23
   2.1. Corpo: à procura de uma definição 24
   2.2. O corpo para o movimento como o Homem para o espaço: construindo um espaço abstractizado através da Imagem. 30
   2.3. O corpo e o estabelecimento de relações 43
3. Dança e linguagem 57
   3.1. Cunningham: despojamento e procura pelo objecto verdadeiro 58
   3.2. Desenho e anotação coreográfica como veículos 64
   3.3. A Zona: o corpo que se imagina 81
4. Pistas: Entre a Coreografia e o Habitar 85
   4.1. Pistas Coreográficas 93
   4.2. Anne Teresa De Keersmaeker 98
   4.3. Trisha Brown 109
5. Corpo que Espoleta Espaço 115
   5.1. Kazuyo Sejima: Atitude Projectual e Vivência Humana 116
   5.2. Experiência: Pousada de Sta. Bárbara de Manuel Tainha 133
6. Para um corpo construído: cruzando ideias 141
7. Conclusão 145
Referências 149
Bibliografia 153
Glossário 155

1. INTRODUÇÃO

> No homem, o sentimento do espaço está ligado ao sentimento do Eu, que está por sua vez em relação íntima com o ambiente. Deste modo, certos aspectos da personalidade ligados à actividade visual, quinestésica, táctil, térmica, podem ver o seu desenvolvimento inibido ou, pelo contrário, estimulado pelo meio ambiente. (Hall, 1986, p. 77).

Quando pensamos em arquitectura, devemo-nos questionar sobre o seu fim[1] e sobre o seu propósito. De quanta mais responsabilidade nos fizermos valer na nossa resposta, certamente, mais qualidade proporcionaremos àquele que a habitará. Habitar. Parece ser esta a qualidade que distingue arquitectura da construção – a qualidade de *habitar*. Tomar esta questão com a seriedade que merece, especialmente na época em que vivemos – a era da "expansão" da imagem e do produto "imediato" – torna-se fundamental para que, nos seja possível encontrar um significado maior no *processo* arquitectónico e, enfim, chegarmos até à sua raiz mais pura. A questão do ser, se é, porque é, e como é. Averiguar o processo arquitectónico, poderá significar em primeiro lugar, interrogarmo-nos acerca deste "sentimento do espaço" e "sentimento do Eu". O que representam? Como se manifestam? E assim, talvez seja possível, chegar a compreender em profundidade, a influência que o espaço exerce sobre o corpo e vice-versa.

Se pudéssemos "fasear" equitativamente a relação entre as três variáveis que sempre acompanham o processo arquitectónico – Corpo, objecto construído e envolvente – talvez, a equação se desenvolva num primeiro momento, a partir da relação estabelecida entre o objecto construído e o espaço que onde está inserida – a sua envolvente – para que, posteriormente, este resultado se revele no confronto com o nosso próprio corpo. Deste confronto nasce a nossa percepção própria e individual do espaço. A nossa relação pessoal com o espaço e com o mundo, bem como, a nossa capacidade de nos apropriarmos deles – espaço e mundo. Perante toda a complexidade que se estabelece aquando do desenvolver destas relações – de notar que é este "desenvolver" que procuramos averiguar com trabalho – massifica-se a

[1] "We belong to the category of mammals that spend part of their existence inside an artificial shelter. In this respect we differ from the monkeys – among whom the most highly developed make only rough adjustments to the place where they will spend a night – but resemble the numerous rodents whose elaborately constructed burrows serve as the centre of their territory and often as their food store. [...] According to a deep-rooted scientific tradition, prehistoric humans lived in caves. If this were true, it would suggest interesting comparisons with the bear and the badger, omnivorous and plantigrade like ourselves, but it would be more correct to suppose that although humans sometimes took advantage of caves when these were habitable, they lived in the open in the statistically overwhelming majority of cases and, from the time when records become available, in built shelters." (Deleuze *apud* Gourhan, 2007, p. 46).

questão: até que ponto, estas três variáveis (corpo; objecto construído e envolvente) se influenciam entre si?

É este *problema* (plural) ao qual o arquitecto responderá, com a astúcia, a responsabilidade, e a sensibilidade que lhe são próprias e necessárias. Mediar a relação entre variáveis, parece ser, a tarefa do arquitecto.

"Tenho de dizer que isto é um dos meus maiores prazeres: não ser conduzido, mas sim poder deambular – *drifting*, sim? E assim me encontro numa viagem de descoberta." (Zumthor, 2006, p. 44).

Dotado de sentidos físicos apurados e sensíveis, o corpo, é, por excelência, o agente relacional e "habitacional", que nos permite relacionarmo-nos com/no espaço. Ao longo deste trabalho, é nossa intenção estudar e perceber a relação do corpo no espaço e, do corpo dentro desse mesmo espaço. A dança liberta-nos para esse estudo. Desta forma, recorremos ao estudo da dança, enquanto processo, que nos permite uma compreensão mais ampla sobre o papel do corpo e a sua influência/afectação no acto criativo. Utilizando as pistas que o processo de trabalho de Trisha Brown, Anne Teresa de Keersmaeker e Pina Bausch nos testemunham; focamo-nos no corpo solto da dança moderna. O corpo rígido da dança clássica não nos interessa aqui, por opção. Também não é o carácter cenográfico da dança que nos importa, importa-nos sim, tudo o que existe por detrás disso – o processo. Assim, através das pistas coreográficas, recolhemos elementos e métodos que, transportamos ao *processo* arquitectónico, nos ajudam a esclarecer o *modus operandi* que acontece em arquitectura. Além das pistas coreográficas já referidas, encontraremos em Kazuyo Sejima, o contributo arquitectónico que procuramos para validar e averiguar o complexo papel do corpo nesta matriz de variáveis.

"Seduzir. Largar, dar liberdade. Para certo tipo de utilização é melhor e faz mais sentido criar calma, serenidade, um lugar onde não terão de correr e procurar a porta. Onde nada nos prende e podemos simplesmente existir." (Zumthor, 2006, p. 45).

Averiguar o processo e reflectir sobre questões do fazer, é nosso objectivo. Perceber, o comprometimento gradual que o corpo vai adquirindo, ao longo do processo sempre que, o arquitecto está a criar[2] – "compreender e ordenar" – espaço.

Instigados pelo modo como o corpo pode ele próprio espoletar espaço – "a verdadeira substância essencial da arquitectura é originada, no meu entender, pela emoção e inspiração", (Zumthor, 2006, p. 21) – tomaremos em conta também o corpo enquanto elemento físico que vive e se constitui pela emoção.

Emoção. Entender o que é a emoção neste contexto, requer um grande recuo no tempo. É preciso recuar, e então, chegar até às teorias desenvolvidas por François Delsarte. Delsarte visando estabelecer uma relação entre as emoções e a sua expressão gestual (Louppe, 2012, p. 8), permite-nos encontrar nas raízes ancestrais da dança a sua justificação. Chegar a Delsarte, porém, implica reconhecer Isadora Duncan e o nascimento da dita "dança contemporânea" (Louppe, 2012, p. 8). E é aí que nos interessa estar, e, também, daí nos interessa partir.

A fim de averiguarmos a génese da questão, entre os pontos de contacto entre a dança e a arquitectura, abordando-a e visualizando-a durante a sua expansão, é de sublinhar, porém, que este *processo* de investigação, não se constrói de um modo linear, mas sim – e tomando de empréstimo o conceito de Giles Deleuze e Félix Guattari, sob um "sistema em rizoma" (Louppe, 2012, p.10). Este sistema em rizoma que é muito complexo e, ao mesmo tempo, bastante simples, incide constantemente sobre o corpo. O corpo que nos permite *habitar*, *imaginar* e *coreografar*. Assim, utilizando da dança contemporânea o corpo solto, recolhendo da sua história, motivações e métodos que se convertem em linhas condutoras do corpo que é progressivamente trabalhado no espaço; o corpo revela-se agente *criador* e *organizador*: "It's not about steps anyway. Coreography is about organization. Organise the body or organizing the body with others bodies. Framings of organization. The environement." (William Forsythe, 2009). Forsythe revela-nos a essência e a substância mais pura da dança, que nem sempre é perceptível. É esta essência e substância à qual pretendemos acessar, através da dissecação do método – o

[2] Segundo Peter Zumthor: "O processo de projectar baseia-se numa cooperação contínua entre o sentimento e o intelecto. As emoções, preferências, ânsias e cobiças que surgem e tomam forma devem ser examinadas com um raciocínio crítico. É depois o sentimento que nos transmite se os pensamentos abstractos são coerentes. Projectar significa, em grande parte, compreender e ordenar. Mas a verdadeira substância essencial da arquitectura é originada, no meu entender, pela emoção e inspiração." (Zumtor, 2009, p. 21).

processo. Evidenciando assim uma realidade da dança que, tantas vezes parece estar encoberta pelo seu lado puramente estético e visível. É o seu processo que nos importa focar. Importa-nos ver e experimentar para lá das "costuras" da dança, citando novamente Forsythe: "I mean the body is a thinking tool." Essa ferramenta pensante que Forsythe descreve, experimentada nos trabalhos coreográficos de Trisha Brown, de Anne Teresa Keersmaeker e de Pina Bausch, a mesma que possui a capacidade de espoletar espaço, como Sejima descreve e confirma.

Elementos como ritmo, composição, medida e forma permitem-nos a análise do *Modus operandi* de ambas as disciplinas – dança e arquitectura. Assim, a partir do entendimento de alguns conceitos, é nosso propósito pensar o modo de fazer. Voltados para dentro. Propomo-nos a compreender em que medida, a dança e a arquitectura, partilham métodos nos seus *processos*.

Contudo, para além das pistas coreográficas e arquitectónicas que permitem dissecar o processo, é preciso interagir sobre uma base estável. Um corpo construído concreto e específico. Desta forma e, uma vez que os textos do professor Manuel Tainha sempre nos guiaram ao longo deste trabalho, a pousada de Santa Bárbara, situada em Oliveira do Hospital, oferece-nos a estabilidade que o nosso corpo precisa para propormos o que o corpo concretiza: o acto de *Habitar*. E desta forma, então, entre a dissecação teorizada e o que o corpo experimenta, possamos cruzar ideias, percursos e retirar as devidas conclusões.

"A construção é a arte de formar um todo com sentido a partir de muitas partes. Os edifícios são testemunhos da capacidade humana de construir coisas concretas." (Zumthor, 2006, p. 10).

Árvore[3] e a matéria[4].

[3] "The tree does not have a message; the tree does not want to sell me something. The tree won't say to me – 'look at me, I am so beautiful, I am more beautiful than the other trees.' It's just a tree – and it's beautiful." To him, a tree is a pure being of obsolete presence; in his simple terms: "Nothing special – incredibly powerful." (Zumpthor, 2013).

[4] "From the beginning the materials are there, right next to the desk […] when we put materials together, a reaction starts [...] this is about materials, this is about creating an atmosphere, and this is about creating architecture." [...] In the case of the Vals, the materials used were a mixed of locally quarried stones along with Italian stones: "trust your materials." Following the prolonged seven years design process of the Vals, he could gladly say: "I found out that stone and water have a love relationship." [...] "When I look at this kind of house without a form, what interests me the most is emotional space. If a space doesn't get to me, then I am not interested [...] I want to create emotional spaces which get to you." – Peter Zumpthor quando fala sobre presença, em entrevista. (Zumpthor, 2013).

Ilustração 1 - Pousada Santa Bárbara, vista exterior. (Ilustração nossa, 2012).

A Pousada de Santa Bárbara, constituindo-se como um exemplo feliz, de como a astúcia do arquitecto nos leva a experimentar uma plena comunhão entre o sítio – que depois da intervenção do arquitecto passa a existir como lugar – e o objecto construído. Onde, nenhum deles – sítio e arquitectura – perde força ou importância, em detrimento do outro. Construindo-se e exaltando-se mutuamente. Poderá este ser um exemplo (ideal) de uma relação inteligente, entre corpo construído, corpo que experimenta e percepciona (nós) e corpo envolvente (lugar-sítio?).

É assim, numa deambulação conduzida, como que dentro de uma espiral, mergulhando e avançando, voltando atrás, sempre que necessário, para que, consigamos rematar linhas que, posteriormente, se projectam exactamente sobre os mesmos temas: Corpo, espaço, tempo, Homem, interpretação, vivência. Tomando sempre o corpo como referência (eixo referencial). No fundo, génese e propósito da Arquitectura – dar resposta a uma necessidade humana. Reduzindo-se à sua essência, resulta-nos pois a capacidade de pensar sobre o modo como ela se constrói e como constrói o espaço à sua volta. Deste modo, procuramos no primeiro capítulo procurar uma definição de corpo, num segundo capítulo explorar as ideias de Cunningham quando ele assume a sua procura pelo objecto verdadeiro, bem como, compreender um pouco a definição de um espaço mais abstracto denominado de

"zona" por José Gil – o espaço da imaginação e da criação. No ponto quatro investigamos o processo de criação de duas coreógrafas contemporâneas: Anne Teresa de Keersmaeker e Trisha Brown. No ponto 5 através da análise do trabalho e do método de kazuyo Sejima, pretendemos compreender e validar de que forma o movimento humano e o papel do corpo interferem na forma como desenha e concebe o espaço arquitectónico. E por fim, como experiência concreta e sensorial, aliar os textos de Manuel Tainha à sua obra prática e utilizá-la enquanto corpo arquitectónico construído. Desta forma pretendemos retirar algumas conclusões sobre o modo como o corpo que inserido num determinado espaço envolvente se comporta e como a sensibilidade do arquitecto cria "circunstância" como revela Fernando Távora.

Em suma, de forma a dispor o discurso segundo uma sequência de palavras: Poética, Atmosfera, Ambiente, Crescimento, Processo, Caminho, Relação, Variáveis, Corpos.

> As a poet I hold the most archaic values on earth... the fertility of the soil, the magic of animals, the power-vision in solitude, the terrifying initiation and rebirth, the love and ecstasy of the dance, the common work of the tribe. I try to hold both history and the wilderness in mind, that my poems may approach the true measure of things and stand against the unbalance and ignorance of our times (Snyder, 1978, p. 136).

2. CORPO, ESPAÇO E TEMPO

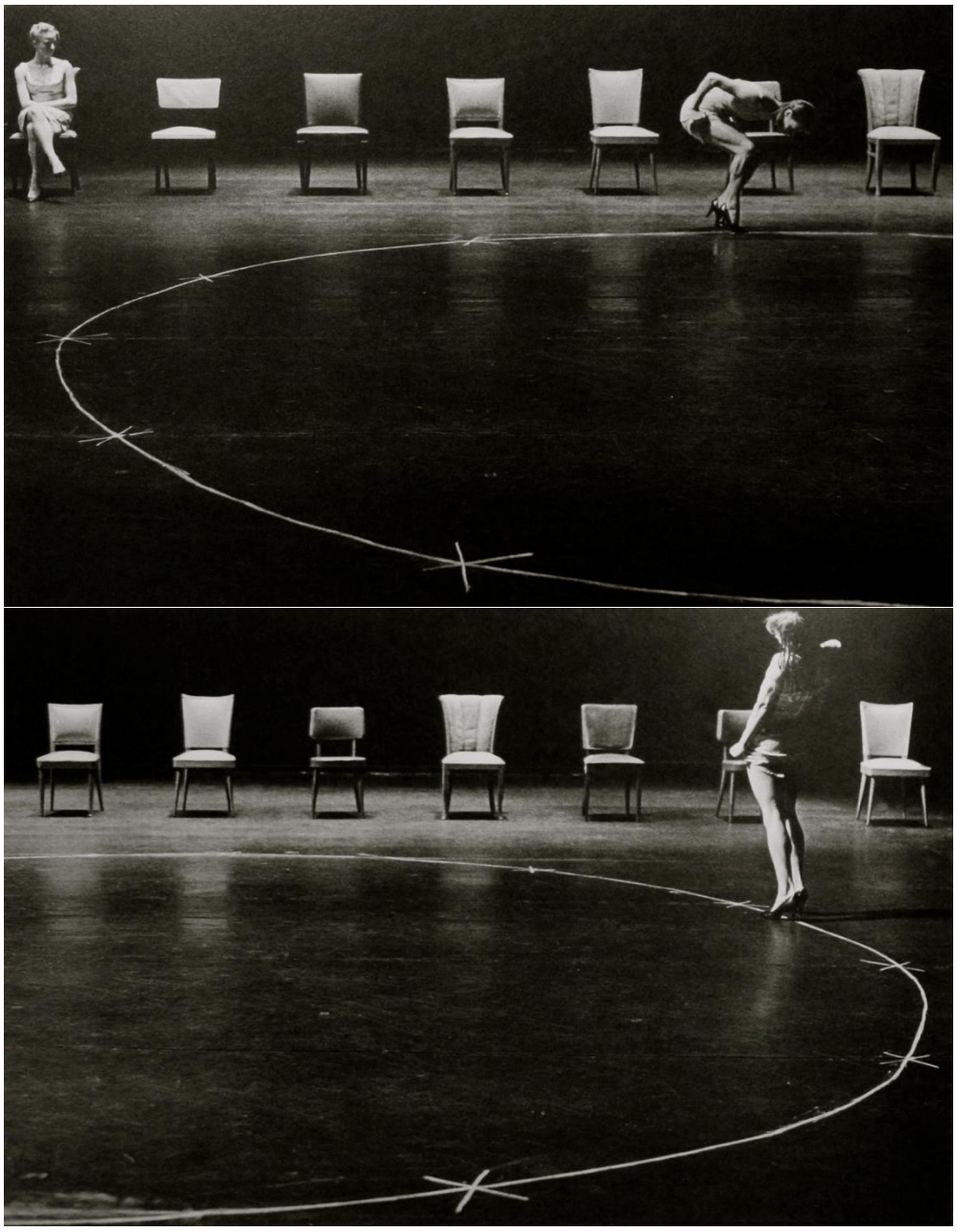


Ilustração 2 – Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 18-19).

Movimento. Ritmo. Estrutura. Vazio.
O (re)desenhar constante Do Vazio, Habitando-o.

2.1. CORPO: À PROCURA DE UMA DEFINIÇÃO

Do latim, *corpus*, o conceito de *corpo* contém várias significações e sentidos. Refere-se ao que tem uma extensão limitada, e que é perceptível pelos sentidos, mas, também, ao conjunto de sistemas orgânicos que constituem um ser vivo. *Corpo* poderá ainda designar o conjunto de coisas que uma obra escrita contém, mas também, a espessura ou a densidade de um líquido.

Na biologia, o corpo humano é constituído pelas suas três partes principais: Cabeça, tronco e membros. Os membros, por sua vez, dividem-se em extremidades superiores e inferiores. Se quisermos decompor cada uma das partes, em níveis hierarquizados, teremos: as moléculas (conjunto de átomos) que constituem as células, e as células que formam os tecidos. Os tecidos, por sua vez, compõem os órgãos, e os órgãos resultam em sistemas organizados. E temos o corpo, com a sua fisiologia própria, disciplina que trata das suas funções; e a sua anatomia, que se encarrega do estudo das suas estruturas macroscópicas. Se enquadrarmos o corpo, relativamente à sua antropometria, trataremos das suas medidas e proporções. Do átomo à medida; da medida ao corpo, e vice-versa.

Curiosamente, corpo, poderá ainda surgir enquanto designação no âmbito militar, denominando uma unidade do exército. Este corpo militar, é composto pelas suas várias divisões, divisões essas que actuam em conjunto e sob o mesmo comando (as partes do todo). Por curiosidade, um corpo do exército é formado por cerca de 20.000 a 50.000 soldados. Tal como o corpo humano é constituído pelas suas unidades estruturais: as células.

Fazendo um paralelo entre o conceito de corpo e a filosofia, Gilles Deleuze, quando fala do conceito de corpo, refere que este, pode ser qualquer coisa, assumindo que

um corpo poderá ser um animal, um som, uma ideia, um corpo linguístico, um corpo social ou um corpo colectivo.[5] (Deleuze, 2007, p. 8).

Esta amplitude do conceito, permite-nos repensar o *corpo*, no caso particular da arquitectura, no seu devido contexto e com a sua organização própria. O dito *corpo* existe também, enquanto obra arquitectónica construída. À semelhança do corpo biológico, também o corpo arquitectónico6 é dotado de sistemas organizados entre si, que comportam, igualmente, elementos organizados e hierarquizados – à semelhança dos órgãos, dos tecidos, das células, das moléculas e do átomo – resultam e existem em material e espaço (vazio[7]) organizado.

Apresentando diferentes significações conforme o sentido e o âmbito em que se encontra inserido, *o corpo*, por definição, representa todo o objecto material constituído pela nossa percepção, ou seja, todo o grupo de qualidades que representamos como estável, independente de nós, e situado num espaço (Lalande, S.D., p. 213). A extensão em três dimensões e a massa são as suas propriedades fundamentais (Lalande, S.D., p. 213).

[5] Segundo Gilles Deleuze: A body can be anything: it can be an animal, a body of sounds, a mind or an idea; it can be a linguistic corpus, a social body, a collectivity. (Ballantyne apud Deleuze, 2007, p.8).

[6] "Architects sometimes like to make the claim that architecture is autonomous, but to make such a claim is merely to deny the legitimacy of some of the multiplicity of planes, which nevertheless remain real even if we do not allow ourselves to talk about them. Finding a form for a building has a parallel in finding form in oneself. One fixes a limit – a frame. (…) in order to construct a map of a body – and a 'body' here can be any entity at all, clear or vague, from an idea to a whole world, including along the way of course such bodies as people, buildings and their environments." (Ballantyne, 2007, p.97).

[7] "Space is the essential médium of architecture. Space is simultaneously many things – the voids in architecture, the space around architecture, the vast space of landscape and city space, intergalactic spaces of the universe. Space is something both intrinsic and relational." (Holl, 2000, p. 22).

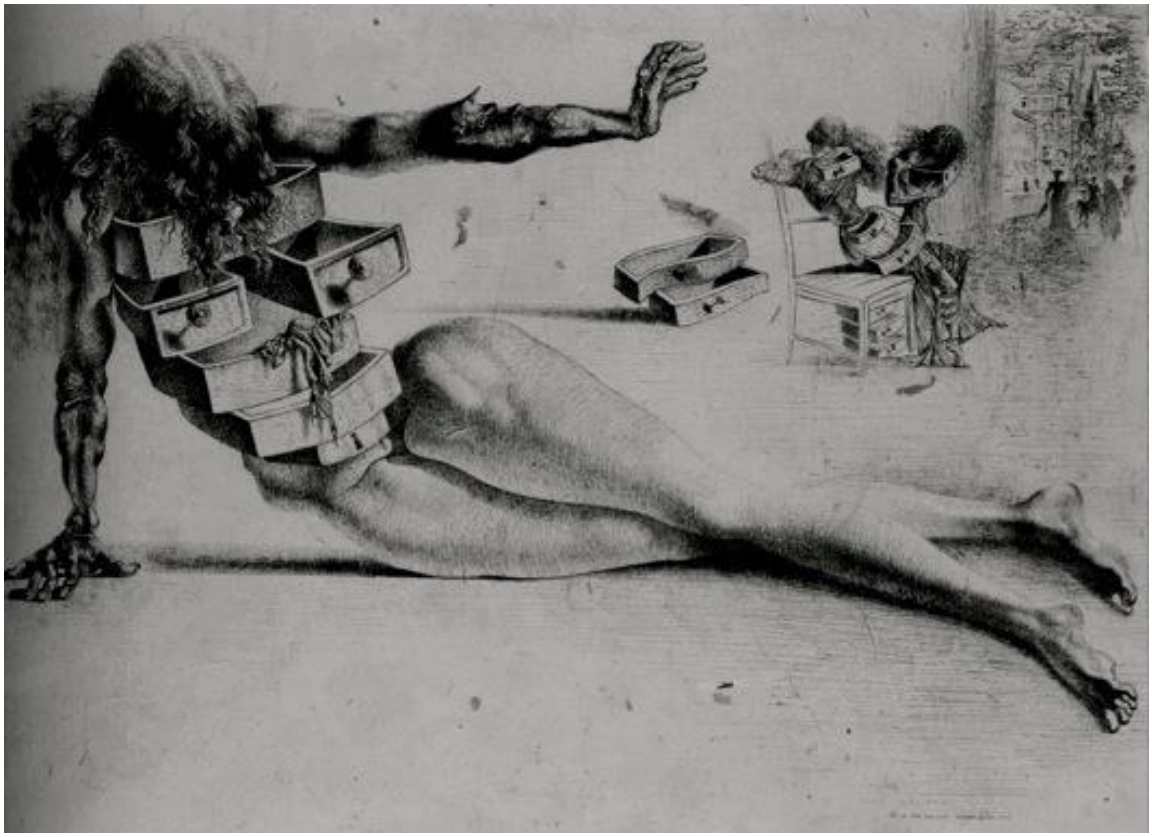


Ilustração 3 – *"Contador Antropomórfico"*, Salvador Dalí, 1936. (Neret, 1997).

Esta noção do corpo que comporta e organiza em si os seus lugares e compartimentos especiais e específicos, dotados cada um deles, da sua função e ordem, remete-nos para a representação das gavetas que Salvador Dalí retrata no seu *Contador Antropomórfico* (1936) (Ilustração 5). Dalí, que mais tarde, volta a utilizar a mesma simbologia das gavetas na escultura grega Vénus de Milo[8] (1964). A propósito desse trabalho, Salvador Dalí refere:

> A única diferença entre a Grécia imortal e a época contemporânea é Sigmund Freud, o qual descobriu que o corpo humano, que era puramente neoplatónico na época dos Gregos, está actualmente cheio de gavetas secretas que só a psicanálise é capaz de abrir. (Dalí *apud* Néret et Descharnes, 1997, p. 276).

Através das suas "gavetas", Dalí estabelece uma relação entre conceitos e ideias, que à partida se tendem a pensar por separado. Estas "gavetas" – que se abrem no corpo de Vénus – ganham um significado e propósito. Remetendo-nos para a atmosfera psicanalista de Freud, o qual Dalí tanto admirava; frequentemente Dalí retrata as teorias do Psicanalista (Ferrier, 1980, p. 76). O seu interesse pela ciência, em especial pela física moderna, cujo progresso começa a revelar uma nova imagem do mundo, foi

[8] Acabando por ficar mais conhecida apenas como Vénus, representa a deusa grega Afrodite.

o ponto de origem das obras de Salvador Dalí (Ferrier, 1980, p. 77). “Les atomes et la notion de substance”, as novas teorias e as descobertas da mecânica quântica: o conceito de átomo, enquanto “partícula fundamental da matéria, cuja existência concreta é independente da sua observação directa”9, bem como, a ideia de que “as partículas têm a sua existência em si próprias”, dentro do tempo e do espaço (Ferrier, 1980, p. 78). Todas estas noções servem de premissas a Salvador Dalí (Ferrier, 1980, p. 78). Servindo-se da física que reconhece aqui o seu realismo primitivo, as suas personagens com gavetas que de início são uma “recreação e organização geométrica no espaço” (Néret, 1997, p. 276), rapidamente se convertem numa “representação alegórica, carregada de um grande poderio obsessivo, da nossa vontade de saber quem somos.” (Néret, 1997, p. 276).

Ao longo do tempo, em toda a sua história, a arte serviu-se do corpo como mote para comunicar com o mundo. Do autor particular, para o público, que a recebe e (re)interpreta. Através do exemplo de Dalí, é possível estabelecer e compreender várias relações[10] que cruzam diferentes contextos e conteúdos. Interligando-se segundo a sua própria medida, da parte ao todo. Do todo – *corpo* – para a parte – gaveta. A gaveta que permite uma interpretação.

Conceitos distintos parecem coadunar-se e relacionar-se entre si segundo a sua própria medida. A medida parece ser o que providencia o lugar de cada coisa.

Quando Le Corbusier desenha o sistema Modulor, servindo-se do corpo humano (o seu Homem imaginário de 1,83m), apoiando-se na proporção áurea e na sequência de

9 Citando José Saramago: Todas as coisas eram o que pareciam ser pela única razão de que não havia qualquer motivo para que parecessem doutra maneira e fossem outra coisa. Naquelas antiquíssimas épocas não nos passava pela cabeça que a matéria fosse “porosa”. Hoje, porém, embora sabedores de que, desde o último dos vírus até ao universo, não somos mais do que composições de átomos, e que no interior deles, além da massa que lhes é própria e os define, ainda sobra espaço para o vazio (o compacto absoluto não existe, tudo é penetrável), continuamos, tal como o haviam feito os nossos antepassados das cavernas, a apreender, identificar e reconhecer o mundo segundo a aparência com que de cada vez se nos apresente. (Saramago, 2008).

10 “For over thirty years, emerging discoveries in Science have stretched earthbound horizons. Since Neil Armstrong’s 1969 walk on the moon, we have viewed the Earth from a curved, dusty horizon. A more expansive knowledge of horizons beyond the Earth should not lead to a more diminished expectation for the Earth’s tangible experiences. The inexpressible harmony of this world comes with a new organic understanding of dynamics systems. Microbiological discoveries and methods correlate with the cosmological. Evolution brings fractal, contingent, interactive, and combinative forms and methods. As a new template to understand space, our recharged perception offers new ideas to the spatial imagination. Elasticity can be defined as a new malleable inner horizon in fragmented boundaries of tension, condensation, and expansion that challenge thought. In the twenty-first century, the horizons of our fundamental experiences have expanded and continue to expand. We experience and think differently, therefore we feel differently. How elastic are our minds? How far can we stretch them?” (Holl, 2000, p.10).

Fibonacci, já nos anunciava essa relação directa entre o corpo e a "máquina[11] de habitar". Irremediavelmente a Medida: "O copo como agente de medida" (Soares, 2003, p. 88).

Esta dimensão transferencial de informações e analogias entre corpo e obra, é assinalada por vários exemplos no contexto arquitectónico. Quando nos detemos sobre o património arquitectónico Português, encontramos um interessante exemplo no caso específico da reestruturação da Universidade de Coimbra. Esta reestruturação Levada a cabo durante o Estado Novo, a partir dos anos 40 do século XX, de forte carácter ideológico, resulta numa operação urbanística de demolição parcial e de reconstrução da antiga Alta (Amendoeira, 2010) constituindo um exemplo de como a arquitectura se serviu do corpo humano como mote para construir. Inspirada na construção da cidade universitária de Roma (Sapienza) entre 1932 e 1935, ordenada por Mussolini e concebida por Piacentini, constituiu-se como paradigma a reproduzir em universidades de regimes ditatoriais internacionais, tais como: Madrid, Lisboa e São Paulo (Amendoeira, 2010, documento cedido pela própria). Num discurso típico "propagandístico" e artístico; "classicizante" e monumentalista, a arquitectura de pendor ideológico totalitário fascista parte de um modelo orgânico em que o corpo humano harmonioso e saudável é a referência de fundo (Amendoeira, 2010, Artigo publicado). No caso de Coimbra, o "corpo saudável ideal", é representado através de uma escadaria monumental (correspondente aos pés); alas laterais dos institutos e faculdades (pernas); alameda praceta - alas laterais para instalação de faculdades, biblioteca, museu, etc (tronco e braços) e a reitoria e os serviços administrativos (cabeça) (Amendoeira, 2010). Este ideal é observável também em outras cidades universitárias tais como as de Roma, Lisboa e São Paulo.

[11] "A building is a machine, in the same way that Deleuze and Guattari's book is a machine. When I encounter a building, it produces in me certain affects – lines of flight, deterritorializations, whatever. Precisely what affects it produces in me will depend on what I bring to it as part of me – my experience, ideas that I have picked up from reading, stray images that the building calls to mind. Part of this baggage is personal. Perhaps the building reminds me of a place I knew as a child, where I was happy; or perhaps it evokes a place where I was attacked out of the blue. If it happens to do such things then the building might produce in me powerful affects that are a real part of my response – my pulse rate might quicken, I might hyperventilate – and that might be the overwhelmingly important part of the response so far as I am concerned; but such a response would not have any wider significance. It would have been no part of the designer's intention and others would not share it. (I feel it as a real response – it's my response – but you tell me that I'm just imagining it. And of course, in a manner of speaking, that's just what I am doing. I'm imagining it, but I'm imagining it because of what the building is doing to me, which makes it real enough for me.) Other sorts of responses come about in ways that can be anticipated or cultivated. If I have studied architecture and recognize that the building before me makes use of the vocabulary of form developed by, say, Louis Kahn, then I will recognize it as a building of some sophistication and ambition on the part of the architect. I would be able to do this because part of my life experience has been the deliberate acquisition of a certain familiarity with these forms." (Ballantyne, 2007, p. 41).

No caso de Coimbra, os antigos edifícios do Paço da Escolas e da antiga reitoria foram integrados neste novo projecto, não se desenhando a nova reitoria – que representa a cabeça do novo e equilibrado corpo[12] (Amendoeira, 2010).[13]

Esta capacidade de relação, entre o corpo como mote e a arquitectura, revela-nos e desperta-nos para outras possibilidades. O corpo que passa a assumir-se enquanto "fio condutor" – que nos permite ir de um lado ao outro – ganha uma dimensão[14] múltipla. Se por um lado nos referimos ao corpo enquanto corpo arquitectónico (construído), por outro, existe também o corpo enquanto indivíduo que habita. Porém, esta última noção de corpo, comporta em si, uma outra dimensão ainda: o corpo imaginário – a nossa capacidade de imaginar e criar espaço. E é precisamente esta última, quase indefinível, que caracteriza o arquitecto. Assim, aberto a interpretações várias, *o corpo*, assume-se enquanto instrumento e ferramenta do processo criativo. Ganhando designações específicas de sentido, existe, em última instância (e portanto em primeira), enquanto ferramenta que nos permite experimentar[15] espaço – o acto de habitar. Habitar. Se o propósito e o último fim verdadeiro da arquitectura é ser habitada, é ele, corpo, a ferramenta física por excelência, que nos permite a

[12] "The body: The view of the body that comes in with Deleuze and Guattari's analysis is equally open-ended. If we look at the body in terms of machines, then – as Samuel Butler pointed out – there is no reason to suppose that there is any point in saying that what a body can do is limited to saying what it can do using only its organic parts. I can dig much better if I pick up a spade. I can see further if I look through a telescope. These prosthetics extend and amplify the body's capabilities. I can put them down and leave them behind, but when I need them they become part of me – part of the digging-machine, or the seeing-machine – and in a way they are always part of me if I use them. Indeed if I have developed the habit of using them and they then become unavailable to me, I will feel their lack, and will feel disabled, in the same way (but less painfully) as if I had lost a hand or an eye." (Deleuze & Guattari, 2007, p. 33).

[13] Análise comparativa da Universidade de Coimbra, Dossier de Candidatura da Universidade de Coimbra (Alta e Sofia) a Património mundial da UNESCO, Coimbra, Reitoria da Universidade. Documento cedido pela própria.

[14] "(...) From the optic-haptic realm of material and detail to the connections of space developed in the light of foreground, middle ground, and distant view, architecture is manifest in perception. Enmeshed experience, or the merging of object and field, is an elemental force of architecture.
Beyond the physicality of architecture objects and the necessities of programmatic content, enmeshed experience is not merely a place of events, things, and activities, but a more intangible condition that emerges from the continuous unfolding of overlapping spaces, materials, and detail. This "in-between reality" is analogous to the moment in which individual elements begin to lose their clarity, the moment in which an object merges with its field." (Holl, 2000, p.56).

[15] Sobre a expressão experimentar espaço: "Perception is altered by science's spatial discoveries. New views of intergalactic space stretch psychological body. Experience is understood not only via objects or things, yet space is only perceived when a subject describes it. As that subject occupies a particular time, space is thus linked to a perceived duration. The virtual body, as a system of nerves and senses, is "oriented" in space. It is either upside down or right side up. The body is at the very essence of our being and our spatial perception. As we move through spaces, the body moves in a constant state of essential incompletion. A determinate point of view necessarily gives way to an indeterminate flow of perspectives. The spectacle of spatial flow is continuously alive in the metropolis, as well as throughout the world. It creates an exhilaration, which nourishes the emergence of tentative meanings from the inside. Perception and cognition balance the volumetric of architectural spaces with the understanding of time itself. An ecstatic architecture of the immeasurable emerges. It is precisely at the level of spatial perception that the most powerful architectural meanings come to the fore." (Holl, 2000, p.13).

apropriação dos espaços e dos lugares. Descrito por José Gil como "a caixa de ressonância mais sensível" (Gil, 2001, p. 212), o *corpo*, é o que nos permite concretizar o acto criativo de habitar: "Habitar não é um acto de consumo, é um acto de criação." (Tainha, 2006, p. 13). E este acto de criação vive e concebe-se através do corpo. De resto, e fazendo referência ao corpo em movimento, Laurence Louppe, descreve: "corpo enquanto sujeito e ao mesmo tempo enquanto objecto e ferramenta do seu próprio saber, capaz de construir novas maneiras de sentir e criar" (Louppe, 2012, p. 21). Poderemos dizer que o corpo "capaz de construir novas maneiras de sentir e criar" transforma a obra construída em arquitectura.

2.2. O CORPO PARA O MOVIMENTO COMO O HOMEM PARA O ESPAÇO: CONSTRUINDO UM ESPAÇO ABSTRACTIZADO ATRAVÉS DA IMAGEM.

Albert Einstein identifica em *Concepts of Space*, três tipos de espaço: o espaço Aristotélico, o "espaço absoluto" teorizado por Newton, e o espaço quadridimensional. Einstein quando desenvolve a teoria da relatividade, refere-se ao espaço enquanto espaço quadridimensional – acrescentando ao já conhecido espaço tridimensional, uma nova dimensão, o *tempo* (Maduruelo, 2008, p. 29). Siegfried Giedion no seu livro *Space, Time and Architecture* analisa a importância do corpo em movimento que confere ao espaço a sua quarta dimensão, onde o passeio arquitectónico – *Promenade Architectural* – permite o entendimento e a plasticidade do objecto arquitectónico (Aguiar, 2006, p. 82).

O espaço enquanto suporte à arquitectura e à dança, enquanto "matéria" operativa.

Contudo, no sentido de uma compreensão mais ampla, torna-se necessário explorar uma definição e perspectiva de *corpo*, tempo e espaço, segundo uma raiz mais *pura*. Um sentido filosófico, perspectivando o corpo enquanto elemento unificador, que precisa de um tempo (chronos) e de um espaço[16] específicos para se estabelecer e caracterizar, consideremos o seguinte excerto de José Gil:

[16] "He gave importance to the phenomena of rhythm in his discussions of emergent conceptions of the world, for example in connection with the earliest maintained dwellings (Leroi-Gourhan, 1964, 314) and he proposed for example two alternate spatial schemata: the concentric and the radial. Concentric space is settled territorial space, that establishes an idea of a centre – a granary – around which circles are inscribed, and 'that enables us, while remaining immobile, to reconstitute circles around ourselves extending to the limits of the unknown' (325–6). Conversely, radial space is the space of the nomadic hunter-gatherer, who moves across the surface of a territory, offering an image of the world linked to an itinerary." (Ballantyne, 2007, p.46).

> No começo era o movimento.
>
> Não havia repouso porque não havia paragem do movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter-se alcançado a imobilidade.
>
> Era possível enfim olhar-se a si próprio numa imagem apaziguadora de si e do mundo.
>
> [...]
>
> Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos. Microscopicamente. Porque, como se passaria do movimento ao repouso se não houvesse já movimento no repouso?
>
> No começo não havia pois começo.
>
> No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra.
>
> [...]
>
> Então a linguagem nascia num relâmpago, os sons combinavam-se, os sentidos incendiavam-se
>
> [...]
>
> O bailarino retoma o seu corpo nesse momento preciso em que perde o seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio.
>
> Uma forma de espaço-corpo efémero, por cima do abismo. (Gil, 2001, p. 14).

Poderemos abordar uma questão por tudo o que se une a si ou, de outra forma, analisando os pontos divergentes e antagónicos. Embora antagónicos, todos estes pontos se qualificam e se caracterizam, sendo por isso mesmo tão importante explorar e compreendê-los no seu próprio contexto.

Entre a dança e a arquitectura, existe o *corpo*. E o *corpo* existe, no espaço.

O *corpo*, capaz de experimentar acontecimentos. Como se de uma especulação espacial se tratasse. Neste sentido segue-se a utilização da dança contemporânea como "testemunho da permanência (duração) do movimento para além do instante (por via da qualificação do gesto) e da notação coreográfica como instrumento para a materialização do traço do movimento no volume espacial." (Soares, 2003, p. 87.).

O corpo concretiza e caracteriza. Revela e interpreta espaço: duro, escuro, suave, claro, estreito, áspero, macio. Através do tacto e dos restantes sentidos, a experimentação corpórea e física acontece, apropriamo-nos do espaço, qualificando-o. Surge então, assim, o corpo como elemento unificador[17].

[17] "The movement of the body as it crosses through overlapping perspectives formed within spaces in the elemental connection between ourselves and architecture. The "apparent horizon" is a determining fator in the moving body's interpretation of space; yet the modern metropolis often lacks this horizon. Sequential experiences of space in parallax, with its luminous flux, can only be played out in personal perception. There is no more important measure of the force and potential of architecture. If we allow magazine fotos

À partida, a dança parece revelar-se uma disciplina mais "privada" e subjectiva, comparativamente à arquitectura; sendo que, muitas vezes, aquele que compõe a coreografia (o coreógrafo) é quem a experimenta, executando (dançando) as suas peças, efectivamente. Por sua vez, em arquitectura, a obra concebida pelo arquitecto, geralmente destina-se a uma entidade exterior. O arquitecto produz (projecta) a sua obra, mas não habita o espaço em última instância, ou seja, concebe algo para que, geralmente, os *outros* habitem a sua obra. Poderemos assim dizer que se constitui segundo um carácter mais "público".

Contudo, ultrapassando as qualificações de disciplinas "públicas" ou "privadas", existem três elementos fundamentais que são comuns à dança e à arquitectura e que, desde o início integram a equação dança-arquitectura: o *corpo*, o tempo e o espaço (Filho, 2007). Constituindo-se como tópicos centrais no desenvolvimento de ambas as disciplinas, criam uma série de similaridades entre as duas artes do corpo (Filho, 2007). Curiosamente, são estas também as três unidades de Aristóteles para se contar um drama: tempo, acção (aqui "substituída" pelo corpo) e espaço. Mais do que lidar com o corpo em movimento no espaço, a dança e a arquitectura lidam com a imagem projectada[18] por esse corpo que se movimenta[19].

Nesta equação entra, também, a força da gravidade como questão central, que "deve ser levada em conta – quer seja para a aceitar ou para a desafiar" – assim refere José Cabral Filho. O autor e o arquitecto, desenvolve esta ideia no seu texto publicado na revista *Vitruvius*, cujo tema se intitula: "*Arquitectura Irreversível: O corpo, o espaço e a flecha do tempo*" no qual explora pontos comuns entre as duas artes do corpo. Entre outras ideias, o autor, consegue uma analogia interessante, ao comparar o desafio do salto do bailarino ao desafio do betão que pretende vencer um grande vão. E realmente, o desafio da gravidade, embora nos pareça uma ideia trivial,[20]e não

or screen images to replace experience, our ability to perceive architecture will diminish so greatly that it will become impossible to comprehend it. Our faculty of judgment is incomplete without this experience of crossing through spaces. The turn and twist of the body engaging a long and then a short perspective, an up-and-down movement, an open-and-closed or dark-and-light rhythm of geometries – these are the core of the spatial score of architecture." (Holl, 2000, p. 26).

[18] "There are some qualities, some incorporate things that have double life which thus is made a type of that twin entity which springs from matter and light." (Holl *apud* Allan Poe, 2000, p.104).

[19] "Parallax: The change in the arrangement of surfaces that define space as a result of the change in the position of a viewer – is transformed when movement axes leave the horizontal dimension. Vertical or oblique movements through urban space multiply our experiences. Spatial defenition is ordered by angles of perception. The historical idea of perspective as enclosed volumetrics based on horizontal space gives way today to the vertical dimension. Architectural experience has been taken out of its historical closure. Vertical and oblique slippages are key to new spatial perceptions." (Holl, 2000, p. 26.).

[20] "Vivemos o nosso quotidiano sem entendermos quase nada do mundo. Reflectimos pouco sobre o mecanismo que gera a luz solar e que torna a vida possível, sobre a gravidade que nos cola a uma Terra

perquemos tempo no nosso dia a dia a questionar-nos sobre ela – gravidade – é a condição básica e constante a ser superada em primeiro lugar quer pela arquitectura, quer pela dança. É na gravidade[21], em primeiro lugar, que a dança e a arquitectura se encontram. Peso, leveza e medida[22], parecem ser os conceitos que caracterizam estas duas disciplinas, aproximando-as constantemente.

De um modo "sintético" e quase "taxativo" – num sentido positivo – poderemos equiparar as "danças aéreas (balés da tradição ocidental) à arquitectura de leveza lírica, por outro lado, as danças telúricas (como as danças de origem africana) remetem-nos para um ideal arquitectónico de peso mais dramático" (Filho, 2007).

que, de outro modo, nos projectaria girando para o espaço, ou sobre os átomos de que somos feitos e de cuja estabilidade dependemos fundamentalmente. Exceptuando as crianças (que não sabem o suficiente para não fazerem as perguntas importantes), poucos de nós dedicamos algum tempo a indagar por que é que a natureza é assim; de onde veio o cosmos ou se sempre aqui esteve; se um dia o tempo fluirá ao contrário e se os efeitos irão preceder as causas; ou se haverá limites definidos para o conhecimento humano. Há crianças, e conheci algumas, que querem saber qual é o aspecto dos "buracos negros"; qual é o mais pequeno pedaço de matéria; por que é que nos lembramos` do passado e não do futuro; como é que, se inicialmente havia o caos, hoje existe aparentemente a ordem; e por que há um Universo.
Ainda é habitual, na nossa sociedade, os pais e os professores responderem à maioria destas questões com um encolher de ombros, ou com um apelo a preceitos religiosos vagamente relembrados. Alguns sentem-se pouco à vontade com temas como estes, porque expressam vividamente as limitações da compreensão humana.
Mas grande parte da filosofia e da ciência tem evoluído através de tais demandas. Um número crescente de adultos quer responder a questões desta natureza e, ocasionalmente, obtém respostas surpreendentes. Equidistantes dos átomos e das estrelas, estamos a expandir os nossos horizontes de exploração para abrangermos tanto o infinitamente pequeno como o infinitamente grande."(…) lugar ocupado outrora por Newton e mais tarde por P. A. M. Dirac, dois famosos investigadores do infinitamente grande e do infinitamente pequeno. Ele é o seu sucessor de mérito. Este primeiro livro de Hawking para não especialistas oferece aos leigos variadas informações. Tão interessante como o vasto conteúdo é a visão que fornece do pensamento do autor. Neste livro encontram-se revelações lúcidas nos domínios da física, da astronomia, da cosmologia e da coragem. (…) É também um livro sobre Deus... ou talvez sobre a ausência de Deus. A palavra Deus enche estas páginas. Hawking parte em demanda da resposta à famosa pergunta de Einstein sobre se Deus teve alguma escolha na Criação do Universo. Hawking tenta, como explicitamente afirma, entender o pensamento de Deus. E isso torna a conclusão do seu esforço ainda mais inesperada, pelo menos até agora: um Universo sem limites no espaço, sem princípio nem fim no tempo, e sem nada para um Criador fazer." (Sagan, 1988, in "Brief History of Time - From the Big Bang to Black Holes",1988 de Stephen W. Hawking.)

[21] "Liquid obeys the laws of gravity, yet in its lack of form it has phenomenal properties of rippling and reflection. The refraction of sunlight in liquid in a glass or the boundless horizon of the rolling ocean produces images that engage the psychological on at least two levels. The surface has texture, consistency, viscosity, and colour. Inside there is a separate world, a miniature cosmos of organic and complex properties of molecular structure. Void of outer form, this inner world – like an inside longing for outside – is an unstable but powerful stimulus." (Holl, 2000, p. 86).

[22] "Through this criss-crossing within it on the touching and the tangible, its own movements incorporate themselves into the universe they interrogate." The body incorporate and describes the world. Motility and the body-subject are the instruments for measuring architectural space. Mundane phenomenological studies are as ineffectual as an overdose of wide-angle, distorted colour photography. Only the criss-crossing of the body through space – like connecting electric currents – joins space, body, eye, and mind. The Helsinki Museum of contemporary Art, "Kiasma," argues for the body to be the real measure of overlapping space. (...) the body becomes a living spatial measure in moving through the outstretched, overlapping perspectives. The encompassing space forms an escape from the dualities of body/thing and man/nature in doubling back and crossing over. The geometry folds into itself in order to transcend the body/person or space/object relation." (Holl, 2000, p. 38).

Quando olhamos com mais cuidado para as questões colocadas actualmente pela dança e pela arquitectura, percebemos que, em cada um destes campos de expressão do ser humano, existem mostras evidentes de uma convergência, ou, talvez, possamos dizer mesmo, uma superposição (Filho, 2007). Confluindo de maneira mais intensa, em alguns momentos, parecem começar a inverter[23] as suas posições nos temas que se propõem a pesquisar (Filho, 2007). Sendo perceptível a partilha de estratégias e ferramentas (nomeadamente o desenho), para tratar do corpo, da sua existência no espaço e da relação com o tempo (Filho, 2007). Do desenho para a execução da obra de arquitectura; da anotação coreográfica para a execução e concretização da dança. Toda a estruturação para a expressão de um pensamento, presente quer na dança quer na arquitectura, parece promover a construção de um espaço que, quando abstractizado, fica permeável à influência e contaminação de várias áreas de diferentes meios e grupos. Ambas parecem progredir segundo uma expansão interior – exterior ("de dentro para fora"). Imaginemos um ponto que se vai expandindo e massificando a partir do seu centro. A partir do seu núcleo mais interno, da sua base mais densa e *primitiva*[24] cresce e materializa-se em todo o seu perímetro.

A partilha entre termos e estratégias, torna-se muito evidente, quando observamos, por exemplo, o trabalho da coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker. Como veremos adiante no capitulo 4, torna-se óbvio o intenso uso da geometria pela coreógrafa. Numa busca quase exaustiva pelo seu "produto", da sua qualificação coreográfica resultam esquemas métricos compostos, extremamente organizados do ponto de vista geométrico, quase matemáticos. No fundo, destes seus esquemas resulta uma imagem. E é aqui que uma vez mais a arquitectura e a dança parecem confluir. A imagem enquanto elemento sintético e informativo; como veículo de construção mental. A importância do "moldar", do apurar continuadamente, através das operações mentais que a imagem livremente nos permite:

> O elevado grau de liberdade que a imagem concede permite-nos realizar um número ilimitado de operações intelectuais – combinações, transformações, deformações e mesmo transgressões – que o objecto real nunca nos permitiria [...] esse tipo de "raciocínio" visual". (Tainha, 2000, p. 35).

[23] Inversão de sentidos e métodos entre dança-arquitectura, a dança que se manifesta partindo da geometrização do plano/folha. A arquitectura pensada primeiramente como corporal, com o corpo humano como base.

[24] Importa destacar aqui este conceito de base primitiva, como a ideia no seu estado mais puro, que precede as suas derivadas.

É neste o raciocínio visual, pela imagem mental produzida, no qual o corpo se encontra inscrito: imagem mental, raciocínio visual e experimentação.

Imagine-se o movimento dançado pelo corpo e imagine-se também a arquitectura lida e vivida pelo e para o corpo. O corpo que dança cria uma composição geométrica[25] que resulta do próprio movimento. Imaginemos que estas linhas resultantes do movimento do corpo, se desenham no chão e se erguem verticalmente, edificando-se. Poderá então o corpo, habitar o produto do próprio corpo. É assim que o arquitecto constrói a sua composição mental-espacial, quando pensa o espaço e o imagina?

Sendo que numa composição arquitectónica, o corpo que habita, não o espaço físico resultante do seu próprio movimento, mas sim, um espaço que foi criado e organizado para si. "[...] começa pela matéria, dela deduzindo a geometria do espaço [...] " (Tainha, 2000, p. 35).

Poderemos, assim, dizer que a arquitectura resulta num produto espacial pensado para o corpo habitar, enquanto na dança, o próprio corpo executa o movimento e desenha o (seu) espaço. Sendo que o projecto de arquitectura é sempre uma construção imaginária (Tainha, 2000, p. 35), feita com sensações e emoções reais, dispondo de um conjunto de instrumentos intelectuais, que nos permitem gerir e regular com inteligência o mundo das grandezas: o ritmo, a proporção a escala, a luz (Tainha, 2000, p. 35). Todavia, o arquitecto debate-se com uma maior dificuldade: converter em quantidades aquilo que é concebido em termos de qualidades – "[...] adaptar a medida à sensação desejada afim de obter o resultado de produzir a sensação, a emoção [...]." (Tainha, 2000, p. 35).

Poderemos dizer que estes espaços que pensam a dança e a arquitectura, resultam em dois tipos de espaços: um primeiro onde o corpo esteve a fermentar[26] – que existe pelo/através do corpo (espaço dançado); e um outro espaço, que foi 'fermentado' (provocado) para o corpo – existe para o corpo (espaço arquitectónico). Os dois resultam do corpo, porém, um gera-se a partir dos movimentos produzidos pelo próprio corpo, e o outro é gerado e pensado em função do corpo, para o corpo.

[25] "Arquitectura é geometria, e natureza é natureza. Nós não podemos simular o que a natureza faz muito melhor do que nós. Então devemos procurar é encontrar pontos de contacto entre estes dois mundos. (...)" (Vieira, 2014).

[26] Explicitando o sentido da palavra Fermentação: No sentido de uma evolução no desenvolver do processo.

Convergindo no mesmo tema – o espaço e o corpo – ainda que apresentem crescimentos iniciados em pontos iniciais diametralmente opostos, resultam no mesmo âmago. É a mesma força que move cada um dos princípios construtivos. O mesmo coração. A mesma massa – o corpo (do) humano. "[...] Como o cristal, o metal, e muitas outras substâncias, sou um ser sonoro, mas a minha vibração, essa é de dentro que a ouço; como disse Malraux, ouço-me com minha garganta." (Merleau-Ponty *apud* Soares, 2003, p. 86). "Tudo é corpo e nada mais." (Nietzsche, 2002, p. 47).

É este princípio "humanizado"[27] que se pretende compreender e explorar entre as duas disciplinas. Um princípio elástico e permeável. Contaminador. Que proporciona um pensar comum, sendo que a diferença do princípio geracional dos dois fazeres (dança e arquitectura), a certa altura esbate-se e os dois apenas coexistem. Existindo para isso um processo semelhante (senão o mesmo).

Averiguando o "processo" efectivamente, em arquitectura, já o arquitecto Manuel Tainha esclarecia: "a Arquitectura começa sempre por um problema." (2000, p. 118). De forma que esse problema gerado pelas forças da mudança, de uma carência ou de uma necessidade, co-cria e desenvolve um estádio de conflito e de descompensação que será resolvido e finalizado por uma construção (Tainha, 2000, p. 118). Referindo que "fazer é sempre um refazer" (Tainha, 2000, p. 118) e dentro de um universo onde "nem tudo se deixa descrever e muito menos o 'material' humano",[28] é através da reiteração das respostas ao problema que este se vai esclarecendo, até que, enfim, "a resposta ganha o seu contorno definido e a aceitabilidade reconhecida" (Tainha, 2000, p. 118). Nesta produção, descreve Manuel Tainha, "o erro, o labirinto, o recuo, a rotunda, a hesitação, são manifestações paradoxais da certeza – a dúvida produtiva" (Tainha, 2000, p. 118). Conduzidos pelo desdobramento da forma em imagens, a concepção arquitectónica acontece (Tainha, 2000, p. 118). A exploração acontece, num espaço onde pensar por imagens toma o lugar de pensar por conceitos (Tainha, 2000, p. 119). Assim, esta exploração cresce progressivamente, através de uma estrutura-esqueleto inicial, que vai ganhando a devida forma, através da averiguação das nossas intenções, chegando à sua manifestação concreta e objectiva. Isto

[27] Humanizado no sentido de tornar mais sensível, sociável.
[28] A propósito deste "material" humano, é importante esclarecer a noção de "material" que queremos aqui realçar e que o arquitecto tão bem descreve: "E não só estes materiais contam. Contam também aqueles materiais que recolhemos da nossa própria realidade interior: sonhos, paixões, conjecturas, a consciência das experiências, etc. (a ciência do bloco-notas)." (Tainha, 2000, p. 118).

acontece tanto no processo de concepção do arquitecto, como no trabalho do coreógrafo.

Para que seja possível perceber o limite desta exploração entre disciplinas e territórios distintos, torna-se necessário compreender a convergência entre as duas artes do corpo (Filho, 2007).

José Cabral Filho, acrescenta ainda que, enquanto a dança moderna busca evitar a função narrativa (especialmente associada aos balés clássicos), a arquitectura começa agora a descobrir o seu potencial narrativo e ficcional (Filho, 2007).

Este potencial narrativo e ficcional é um tema bastante provocatório, especialmente nos dias que correm, quando a arquitectura parece estar mais comprometida com questões sociais e económicas até. Porém, importante será explicar que, também a narrativa precisa de espaço e tempo. A narrativa que compreende entre si distâncias que se estendem do passado ao futuro, resultando desta intersecção o tempo presente. É dizer, vivemos num espaço (temporal) entre espaços. O tempo torna-se assim num dos primeiros elementos que, se por um lado existe enquanto conceito abstracto, existe também, e sobretudo, enquanto matéria concreta que qualifica, estrutura e explica. O conceito de tempo, encontra-se por sua vez conectado ao conceito de intervalo, e por tanto, igualmente ligado e relacionado ao conceito de ritmo[29]. Uma vez que é o espaço entre espaços – intervalo – que os constitui: "É preciso pensar no espaço entre as vértebras." (Gil, 2001, p. 172). Intervalo: Fase de Movimento – fase de não movimento:

> Dans la mémoire de votre corps
> Le centre ainsi localisé,
> Analysons sa pulsation.
> Amplifions-la.
> Vous dècouvrons un enchaînement de pèriodes.
> Deux phases composent chacune dentre ellas:
> Une phase de mouvement;
> Une phase de non-mouvement. (Schirren,1996, p.124)

Não poderemos falar de espaço e de tempo sem falar de ritmo. Ou, não poderemos falar de ritmo, sem antes considerar grandezas tais como o espaço e o tempo. Na música, tal como no cinema, tal como na arquitectura, o espaço nada mais faz do que

[29] Consultar Glossário.

oferecer-se como a folha em branco se oferece à escrita ou ao desenho. A base. Sobre ele, base e espaço suporte, se concretizará a obra: a composição musical; o filme com o seu cenário e a sua imagem sugerida e recriada, bem como a obra de arquitectura (esta porém, talvez, com a sua atmosfera espacial mais complexa). Em todas estas actividades, o ritmo, é o orientador espacial, enquanto intervalo que dá dimensão e forma a uma sequência.

> La phase de mouvement, je láppellerai: ET;
> La phase de non-mouvement, je làppellerai: BOUM.
> Prenez vos baguettes.
> ET: j'annonce la phase de mouvement;
> Frazzez le tambour en même temps.
> BOUM: j'announce le phase de non-mouvement;
> Frazzez le tambour exactement en même temps. (Schirren, 1996, p.126).

Sobre o ritmo, também Doris Humphrey[30], uma dos três fundadores da escola americana, refere: "começando-se por simples quedas no chão e voltando-se à situação de verticalidade, começam a descobrir-se diversas propriedades do movimento, que se acrescentam à queda do corpo no espaço."[31] (Humphrey *apud* Boucier, 1987, p. 271).

[30] "Dando mais atenção ao trabalho de estúdio do que propriamente ao palco, expõe as suas ideias no livro *The Art of making dances*, o qual viria a inspirar vários coreógrafos modernos. Acreditando que todos os elementos devem constituir um todo indissociável, nas experiências que começa a executar, relaciona música, ritmo e representação coreográfica. (Boucier, 1987, p. 267). Através das suas experiências é conduzido à dança silenciosa (Boucier, 1987, p. 268). Em 1935/36 desenvolve a sua mestria com uma trilogia que foca os problemas do homem moderno. Utilizando a música para criar o clima que busca, ora em harmonia com os movimentos da dança, ora indo contra eles, contrastando com eles. Humphrey realiza os primeiros exemplos da dança abstracta (Boucier, 1987, p. 267). Debruça-se sobre o gesto. Elaborando uma classificação, enquadra os gestos em quatros tipos: 1) Gestos sociais – os quais dizem respeito às relações dos homens entre si; 2) Gestos funcionais – estes dizem respeito à vida quotidiana e ao trabalho; 3) Gestos rituais – presentes nas religiões; 4) Gestos emocionais – os gestos que dizem respeito à tradução dos sentimentos individuais (Boucier, 1987, p. 268). Humphrey pretende que cada gesto reencontre o seu valor primitivo, que o bailarino encontre nos seus movimentos de hoje, a carga mental do gesto primitivo: o corpo direito – símbolo de alegria, o corpo côncavo que se dobra sobre si próprio – a tristeza (Boucier, 1987, p. 269).
Assim, segundo Doris Humphrey, a pesquisa do gesto primitivo levará ao encontro do ritmo fundamental (Boucier, 1987, p. 268). Considerando que o ritmo é gerado da relação do corpo com o espaço (Boucier, 1987, p. 270). O peso – que também é símbolo das forças que agem contra o homem – atrai o corpo para a terra. A força física e espiritual do homem que recoloca o corpo na posição vertical. Da sua técnica resultam palavras–chaves como: *fall-revovery* – queda no chão, volta à verticalidade, apoiando-se sobre a terra–obstáculo (Boucier, 1987, p. 270). Consultar Apêndice A.

[31] "começando-se por simples quedas no chão e voltando-se à situação de verticalidade, começam a descobrir-se diversas propriedades do movimento, que se acrescentam à queda do corpo no espaço. Uma é o ritmo. Assim, ao efectuar uma série de quedas e voltas à posição original, fazemos aparecer tempos fortes que se organizam em sequências rítmicas. Para além disso, criamos um dinamismo, ou seja, a mudança de intensidade."(Humphrey *apud* Boucier, 1987, p. 271).

O ritmo torna-se assim num tópico central nas reflexões de Fernand Schirren. Desenvolvendo-o, Schirren procura sempre a unidade das coisas (Schirren, 1996, p. 6). Segundo descreve Anne Teresa de Keersmaeker, Fernand Schirren, simplifica o mundo, desconstruindo-o dos seus compartimentos e categorias (Schirren, 1996, p. 6). Referindo que, oposto à matemática, o ritmo é matéria primordial e não ciência abstracta, bastando para isso observar o nosso próprio corpo (Schirren, 1996, p. 6). Recordando-nos que, vivemos no nosso corpo através do ritmo. Projectamos as nossas forças, manifestando-as em todos os tipos de formas e de matérias, através do ritmo (Schirren, 1996, p. 6). É através do ritmo que a mão comunica. As duas mãos que se comunicam, através de movimentos precisos (Schirren,1996, p. 20). As partes da mão. Todas as partes da mão, a variedade dos toques combinando-se entre eles (Schirren, 1996, p. 22).

> Parfait.
> Nous exécutions les durees et les mesures
> Dans les proportions mathèmatiques
> Que nous enseignent les solfèges.
> Du toucher le plus doux
> à la frazze la plus forte,
> nous ètions maîtres de toute intensité.
> Nos coups manquaient de rythme.
> ... car seule l'experience physiquement vénue-vécue vous conduira à la parfaite comprehension du rythme.
>
> Je regardai le creux de ma main;
> je ne vis rien; rien qu'un mot:
> le mot d'infini.
>
> Si je fais comprendre par des mots,
> comprenez-moi par léxpèrience de votre corps;
> sans l'experience de votre corps,
> votre savoir serait illusoire. (Schirren,1996, pp. 110-123).

A noção de que vivemos entre os corpos, entre as palavras, as linhas, as cores, os volumes (Schirren,1996, p. 9). Assim é, também, a narrativa que o arquitecto compõe quando distribui e organiza o espaço, através da manipulação das suas ideias. Acrescenta-nos Deleuze: "Pensando nas diferentes actividades humanas, seria bom saber sob que forma se apresenta uma ideia em determinados casos?" (Deleuze, "O Abecedário de Gilles Deleuze", "I" de Ideia).

Deleuze apresenta-nos nas suas reflexões, a distinção entre conceitos, perceptos e percepções. Referindo que os conceitos próprios da filosofia, os perceptos, por sua vez, fazem parte do mundo da arte. Os artistas, segundo refere, criam perceptos. Perceptos e não percepções. No entanto, por exemplo, um escritor, cria "conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem" – um percepto. [32] Deleuze quando fala em cinema, fala-nos em "blocos de movimento-duração"[33], igualmente em relação à pintura, por exemplo, refere que esta consiste em "blocos de linhas-cores" (Deleuze, 1987, Conferência Femis) Se todas as actividades criadoras se constroem através de "perceptos", que se constituem através de conjuntos de "blocos", então, que tipo de blocos poderão constituir, eventualmente, o exercício da arquitectura?

> Pero igual que en filosofia o en otra cosa. [...]
>
> Ustedes que hacen cine, a qué se dedican? [...]
>
> Yo sólo diria: "Lo que inventan no son conceptos, lo que inventan es lo que podríamos denominar bloques de movimento-duración." [...]
>
> no se trata de invocar una história o de recusarla. Todo tiene una história. La filosofía también cuenta histórias. Cuenta histórias con conceptos. El cine, creo, supongamos que cuenta histórias con bloques de movimiento-duración. Quiero decir que la pintura inventa, en cambio, un tipo de bloques totalmente distintos. No son bloques de conceptos, no son bloques de movimento-duración, sino supongamos que son bloques de líneas-colores. La música inventa... otro tipo de bloques, muy muy particulares. Pero, lo que digo con todo esto, la ciência no es menos, creadora, yo no veo tanta oposición entre las ciencias, las artes, todo esto.
>
> Si le pergunto a un científico qué hace, ahí también esta inventando. [...] Y su cualquiera pude hablar con cualquiera, si un cineasta puede hablar con un hombre de ciência, si un hombre de ciência tiene algo que decirle a un filósofo, y al revés, es en la medida en que, y en funcion de la actividad creadora de cada uno, y no se trata de

[32] "[...] Eu diria que é preciso distinguir três dimensões, três coisas tão poderosas que se misturam o tempo todo. E este é o meu trabalho futuro. É isso que eu gostaria de fazer e tentar entender melhor isso. Há os conceitos, que são a invenção da filosofia, e há o que podemos chamar de 'perceptos'. Os perceptos fazem parte do mundo da arte. O que são os perceptos? O artista é uma pessoa que cria perceptos. Porque usar esta palavra estranha em vez de percepção? Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem. O percepto é isso. Há páginas de Tolstoi que descrevem o que um pintor mal saberia descrever. "(Deleuze,1987). O Abecedário de Gilles Deleuze, "I" de Ideia.)

[33] "The blocs of experience and sensation that shape a person's development are turned into an image of building-blocks that construct the novelist's characters, and they develop with reference to rhythms and amplitudes. The novelist simplifies of course, but one of the reasons we respond to James's characters is that we feel as though we know them. We have witnessed various formative experiences along with them, so to some extent we vicariously share their intuitions. It is a lesson that the film industry has brilliantly learnt, so that we can emote at the same time as the characters on the screen. Part of the skill in screen acting is being able to look blank enough for the audience to project its emotions on to the actor, and part of the editor's skill is knowing how long the audience needs". (Ballantyne, 2007, p. 38).

> hablar de creación, la creación es mas bien algo muy solitário, y no se trata de hablar de creación sino que es en nombre de mi creación que tengo algo que decirle a alguien.
>
> [...] si disponho entonces todas estas disciplinas que se definen por su actividad creadora, si las dispongo unas detrás de otras, yo diria que existe un límite común a todas ellas, y el límite que es común a todas estas series, a todas las series de invenciones – invenciones de funciones, invenciones de bloques duración-movimiento, invenciones de conceptos, etc – la série común de todo esto o el limite común de todo esto, qué es? Es el espacio – tiempo. De tal forma que si todas las disciplinas se comunican entre sí, es en lo que no se desprende nunca por sí mismo, sino en lo que está comprometido, en cualquier disciplina creadora, es decir, la constitución del espacio – tiempo. (Deleuze, 1987).

Nesta sequência do pensamento de Deleuze, torna-se oportuno relembrar um texto escrito pelo arquitecto e professor Manuel Tainha. Precisamos das palavras de Deleuze para ampliar e expandir a noção de criação, no entanto, são as palavras de Manuel Tainha que, em modo esclarecedor e conclusivo, parecem cessar a nossa procura:

> Certo dia um poeta cujo nome não me recordo, abria-se com o seu amigo Stéphane Malarmé, também ele poeta, dizendo: "Não consigo terminar o meu soneto. E não é por falta de ideias" – acrescentava. Ao que Malarmé tranquilamente respondeu: "Os versos não se fazem com ideias, fazem-se com palavras". [...]
>
> Cada arte tem ao que parece os seus materiais próprios com os quais constrói mundos imaginários. (Tainha, 2008)[34]

Estes "materiais próprios" que Manuel Tainha refere no seu texto, parecem ser os "blocos"[35] que Gilles Deleuze descreve. Embora com nomes diferentes, tanto o filósofo como o arquitecto, Deleuze e Manuel Tainha, ambos parecem procurar descrever e justificar a "raiz" e o conteúdo mais abstracto do "fazer/criar". Assim, e de forma a tentar por fim responder à pergunta retórica que deixamos atrás: que tipos de blocos poderão então constituir o exercício da arquitectura? – o professor Manuel Tainha, esclarece-nos, quando ele próprio se questiona:

[34] Texto proferido pelo professor Manuel Tainha a propósito da conferência introduzida pelo arquitecto Gonçalo Byrne e enquadrado no workshop de abertura do novo ano lectivo 2008-2009 do mestrado integrado em Arquitectura.

[35] Não sendo no entanto bloco uma referencia directa a materiais... Quando se fala em materiais com que se faz a arquitectura não poderemos focar-nos apenas nos materiais físicos. Pois enquanto a pintura é material (vê-se da relação entre as cores e as superfícies pintadas) e a dança é efémera e faz-se com o movimento e as formas dos corpos, a arquitectura faz-se também com os vazios e a luz, mais do que com o betão e os tijolos... A arquitectura é o espaço e não as paredes. As paredes são os limites do espaço e portanto talvez, menos importantes que o próprio espaço...

> E a arquitectura? Quais os "materiais" com que ela se faz? Sabendo nós que a grandeza de uma obra reside na elevada qualidade da sua matéria arquitectónica e não na natureza das ideias, nada é mais contrário à realidade da arquitectura do que considerar que ela é a realização de uma ideia: a IDEIA, conceito abstracto e racional sem qualquer correspondência com algum objecto sensível. Existem, sim, ideias ou pensamentos arquitectónicos tal como existem ideias musicais, pictóricas, fílmicas, etc. Porém, não se chega a uma ideia arquitectónica senão pela arquitectura e nunca fora dela. (Tainha, 2008)[36]

Estas palavras do arquitecto Tainha, representam uma comunhão entre as várias disciplinas e esclarecem-nos uma evidência: a arquitectura faz-se pela sua própria mão. Devemos buscar as respostas no seu meio (arquitectónico), onde, de resto, como nos vamos dando conta, sempre estiveram. Fala-nos, também, sobre a pluralidade a que estamos expostos constantemente perante as variadas circunstâncias, circunstâncias essas que, naturalmente, se coadunam a cada projecto, tornando-se "limites" claros e práticos para a execução da obra. Entre os vários esclarecimentos que sempre obtemos dos textos de Manuel Tainha, o professor e arquitecto, esclarece-nos sobretudo, o papel da "intuição". Assim, citando Poincaré explica-nos o que, de certa forma, dispensa uma explicação: "[...] a Intuição é o instrumento da invenção". (Poincaré *apud* Tainha, 2008)[37].

Da imagem, ao material, à intuição, Tainha sempre nos elucida e progressivamente leva-nos à compreensão do todo através da descrição pragmática das partes.

A composição arquitectónica é, portanto, um processo experimental, onde as experiências são feitas com imagens, através do espaço. Através do espaço e do seus limites físicos. Revelando-se e resultando daí, progressivamente, uma imagem que se vai construindo. Assim, a imagem é o instrumento de incontornável valor prático e poético no trabalho do arquitecto[38] que nos permite ir de um lado ao outro – construindo a narrativa – narrativa resultante do espaço construído e da relação entre as "coisas" que nele (espaço) organizamos e dispomos. Por fim, resta-nos reconhecer o papel do corpo enquanto "dador" de significado e sentido à imagem. Ainda que a imagem exista sempre por si própria, a imagem que a arquitectura providencia, só faz

[36] Texto proferido pelo professor Manuel Tainha a propósito da conferência introduzida pelo arquitecto Gonçalo Byrne e enquadrado no workshop de abertura do novo ano lectivo 2008-2009 do mestrado integrado em Arquitectura.
[37] Texto proferido pelo professor Manuel Tainha a propósito da conferência introduzida pelo arquitecto Gonçalo Byrne e enquadrado no workshop de abertura do novo ano lectivo 2008-2009 do mestrado integrado em Arquitectura.

sentido se nela existir (ainda que não explicitamente mas sempre racionalizado) o corpo. Torna-se evidente a importância da compreensão do corpo enquanto elemento relacional, dador de significado ao efectuar as suas múltiplas relações espaciais:

> Deveremos crer que o corpo tenha um tal papel integrador, ou assimilador, que transforme tudo o que dele se aproxima no espaço e no tempo, num todo homogéneo e unificado, quer dizer *orgânico?* Por outras palavras, o nexo da dança ligar-se-ia ao nexo do corpo como organismos, ou como estrutura (*fabrica*, como se dizia no século XVI). (Gil, 2001, p. 85).

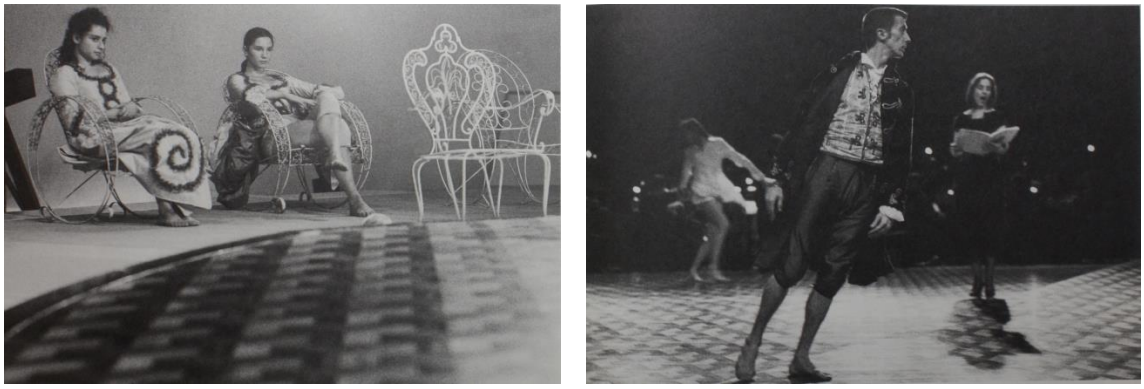


Ilustração 4 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 106-109).

2.3. O CORPO E O ESTABELECIMENTO DE RELAÇÕES

Mais do que falar do corpo enquanto gerador de um processo, é importante entender o corpo como ferramenta primeira para experimentar espaço – tal como acontece na arquitectura; ainda que, na dança se requisite o corpo de antemão como matéria-prima. Sendo que na dança, são matérias-primas o tempo, o movimento e o espaço.

Numa sequência bilateral, criamos para habitar e habitamos pelo corpo. Corpo que constrói, processa sensações e atribui sentidos – ainda que abstractos primeiramente – enquanto criamos e imaginamos o corpo que habita.

Este corpo que habita, híbrido e imaginário, nada mais é do que o corpo que imaginamos a percorrer o espaço, em pensamento e imaginação, quando aferimos medidas. No entanto, aferimos a medida através de emoções reais. Assim, mesmo que no início ainda não exista corpo (real), porque também não existe ainda espaço real (construído) existe já um sentido. Um gesto. E são eles, o sentido e o gesto, que geram e nos motivam na eloquência espacial criativa. Narram. Contam uma estória.

Assim, como compreendemos, é através das sensações, e do nosso distanciamento às mesmas que, quando cristalizam, resulta a narrativa em si própria. A narrativa enquanto a intenção que origina a história.

Neste sentido, parecemos confluir para definição de narrativa espacial, que a dança precisa e conta, bem como o espaço narrativo arquitectónico.

É neste sentido que poderemos falar de Zona.

Ilustração 5 -- Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 139).

Referimo-nos à dança como algo que envolve um espaço particular – o bailarino que ao mover-se no espaço, cria espaço, com o seu próprio movimento (Gil, 2001, p. 21). O mesmo acontece no teatro, quando o actor transforma o espaço cénico, tal como o ginasta que prolonga o espaço à volta da sua pele (Gil, 2001, p. 21). A relação de intimidade e complexidade estabelecida com o seu próprio corpo, em todas estas

situações, são resultantes desse novo campo que se desenvolve: o espaço do corpo (zona) (Gil, 2001, p. 21). Apelidado por José Gil, como "espaço do corpo", configura-se como a sua própria extensão no espaço, a pele que estica e cria espaço. A proximidade entre o envolvente e o corpo. São os limites do corpo que se prolongam e se desafiam, através dos seus contornos visíveis (Gil, 2001, p. 21).

Neste contexto de levar os limites ao extremo, e para chegarmos a compreender a definição de "zona" e "espaço do corpo", o trabalho de Sasha Waltz, bem como da artista plástica Rebeca Horn, permitem-nos a compreensão desta noção, através da utilização de extensões em relação ao corpo. Também a própria Trisha Brown, se torna um exemplo dessa exploração contínua.

Quando Sasha Waltz realiza a sua obra *Dialoge 09*[39] no Neues Museum, define o seu espectáculo como um enlace entre arquitectura e corpo. E neste sentido, torna-se oportuno abordar aqui parte da sua obra, de modo a compreendermos como um edifício pode afectar[40] o trabalho coreográfico, e vice-versa. Segundo Sasha Waltz, a obra nasce do próprio museu, através das suas particularidades arquitectónicas que segundo a artista, se caracterizavam pela sensação de horror e vazio nos corredores sinuosos que se cruzam ao longo do museu. (Sasha Waltz and Guests, 2013).

Assim, as sensações que se depreendem do Museu Judaico (projecto do arquitecto Daniel Libeskind) influenciaram profundamente a concepção da peça[41]. Referindo que, especialmente quando o museu estava vazio, o confronto entre o edifício e a história

[39] Dialogue 09 é a obra criada pela artista Sasha Waltz, para a inauguração das instalações do museu de arte antiga de Berlim, Neues Museum. Encontrando-se organizado por quatro níveis, o museu inclui coleções sobre o Antigo Egipto, Pré-História e história recente, o museu alberga entre outros artefactos, o busto de Nefertíti. Tendo sido severamente danificado durante a segunda guerra mundial, esteve dez anos fechado para reconstrução, sendo David Chipperfield o arquitecto responsável pela renovação.

[40] "The point is that the affects are produced, and they are real, but they are not produced by the building acting alone. They are produced when the building and the person come into contact, and people are 'prepared' in different ways by their life experiences, including their education (the French word is more evocative: their 'formation', which could be translated as 'training'). A building, like any work of art, is a bloc of sensations and affects. An encounter is an experience, an experiment. The two English words 'experience', 'experiment' are one 'expérience' in French (avoir une expérience – to have an experience, faire une expérience – to make an experiment) so in the Deleuze-and-Guattari-world, life's experiences are also always experiments. How one reacts to the building will depend upon what one thinks one is engaging with – what 'architecture' we infer in the building. Take a very simple building: a small dwelling built by a poor woodman. It is built using the materials that are at hand – stones taken from the fields, timber from the forest – and is made soundly but with nothing extraneous about it. It is evoked by John Clare (1793–1864) as a place of frugal contentment." (Ballantyne, 2007, p. 42).

[41] Neste espectáculo, participam 35 bailarinos e 20 músicos em 20 salas diferentes. O espectáculo é a primeira parte de uma trilogia escrita em 2000, por encomenda de Schaubühne[41], da qual Sasha Waltz foi co-directora (entre 1999 e 2004). A segunda parte da trilogia intitula-se "S" e aproxima-se **DO CORPO A** partir de uma perspectiva sexual, abordando as origens humanas. A Terceira parte, "Nobody" pesquisa o confronto do corpo humano, a partir de uma perspectiva espiritual, em que o tema morte é levado ao centro do palco.

do edifício tornava-se evidente quando ali ensaiavam. Transportando este "confronto" e evidenciando as sensações que dali captava na peça que realiza, Sasha Waltz, diz não querer tratar o Holocausto como uma forma narrativa, mas sim enquanto acto emocional. A ideia da perda de vazio, de pessoas, das lacunas deixadas, tudo o que se reflecte na arquitectura do edifíco, a energia que flui nele, tudo isso mostra a sua peça Körper de forma abstracta, refere a coreógrafa.

Sasha Waltz refere que divide a autoria da peça com os seus 13 bailarinos, ressaltando que não se trata de ensinar aos bailarinos uma coreografia, mas sim construir um processo. É um processo colaborativo entre todos, assim refere a artista, onde cada um é importante e bastante poderoso, tanto a nível individual como no conjunto. Assumindo que trabalham muito tempo através da improvisação, diz que vão destilando uma qualidade de movimentos que vão fazendo crescer a coreografia, pouco a pouco". (Sasha Waltz and Guests, 2013).

A artista refere que, embora de início a obra *Körper* pretendesse retratar a maneira como nos sentimos no corpo – a relação entre a estrutura óssea, o sistema nervoso e o fluxo sanguíneo – a certo ponto, é completamente contaminada pelo edifício, passando a arquitectura a servir de mote à própria obra coreográfica. A contaminação que *o sítio* desencadeia na obra coreográfica, à semelhança do que ocorre em arquitectura, quando desenvolvemos um projecto e atendemos às potencialidades[42] do sítio, que depois se converte em lugar, assim acontece também nesta obra de Sasha Waltz no Neues Museum[43]. Deixando que o Museu Judaico entre completamente nas intenções da sua obra, adequando e ajustando a obra/espectáculo ao edifício em que será apresentada, o Museu torna-se, também ele parte integrante da obra/espectáculo. Os dois passam a coexistir, reforçando assim, Sasha Waltz, esta ideia de permeabilidade e partilha, reajustando as suas primeiras intenções de um modo extremamente sensível, permite que a obra edificada "fale", e que, ao mesmo tempo, o corpo e o sentido da sua obra, falem por si próprios dentro do edifício enquanto parte do próprio museu.

[42] Entendemos aqui por potencialidades: toda a sua plasticidade, todas as sensações que cristalizam e nos dão de alguma forma o mote; deixando que o sítio fale e que nos oriente no desenvolvimento do projecto que ali se está a criar.
[43] Ver modelo interactivo da obra e consultar: http://sashawaltz.neuesmuseum.com/#/vestibul .

Ilustração 6 – "*Dialoge 09 , Körper"* de Sasha Waltz. (Sasha Waltz and Guests, 2009)

Ilustração 7 – "*Dialoge 09, Körper*" de Sasha Waltz. (Sasha Waltz and Guests, 2009).

Ilustração 8 – *"Dialoge 09, Körper"* de Sasha Waltz. (Sasha Waltz and Guests, 2009).

Ilustração 9 – *"Dialoge 09, Körper"* de Sasha Waltz. (Sasha Waltz and Guests, 2009).

Constituindo-se como exemplo do manuseamento sensível deste "espaço do corpo", contudo, o espaço do corpo não é apenas produzido por artistas ou ginastas que usam os seus corpos como "material de trabalho". José Gil afirma que este espaço do corpo é uma realidade comum, que se expande a cada um de nós: "prolonga os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis; é um espaço intensificado, por comparação com o tacto habitual da pele." (Gil, 2001, p. 58). Ainda que mais ou menos conscientes disso, produz-se em qualquer lugar, porque coexiste com o corpo

e com a sua utilização (Gil, 2001, p. 58). De forma a compreender os limites que constituem o "espaço do corpo" José Gil remete-nos para a noção de território em etiologia, como conceito referencial. Ganhando um destaque particular, o espaço em geral, e este "espaço do corpo" em particular, os dois são conceitos chaves para o desenvolvimento e compreensão deste trabalho.

Na tentativa de compreender este "espaço do corpo", Rudolf Von Laban[44], elabora um método de notação da dança: a "labanotação", no qual retrata todas as direcções que o corpo poderá assumir. Dividindo o espaço em três níveis, vertical, horizontal e axial, onde sobre eles, inscreve doze direcções de movimentos. Obtém-se assim uma esfera com pontos de tangência: um icosaedro (Bourcier, 1978, p. 294). Este poliedro apresenta vinte faces invisíveis, sendo que, os pontos de intersecção marcam as possíveis direcções dos movimentos de uma bailarina que, permanece no seu centro (Gil, 2001, p. 59).

Uma vez mais, Manuel Tainha, apresenta-nos uma reflexão que efectivamente nos esclarece: "não será o tempo um certo modo de pensar durações, ritmos, frequências; não será o espaço pensável como distâncias, extensões; e o movimento como mudança de posições no espaço e no tempo?" (Tainha, 2008).

São estas as entidades sensíveis, concretas e mensuráveis com as quais lidamos na formação de imagens. Por sua vez, as imagens que constituem "o domínio soberano da intuição estética". Distâncias, extensões, durações, ritmos, frequências e mudança de posição determinadas – o que Kazuyo Sejima denomina de fluxos (Cortés, 2008, p. 6) – pelos actos das nossas actividades e necessidades, são os materiais de "primeira linha" na criação arquitectónica. Sendo que, Ganhando todos eles existência efectiva quando "submetidos à leis das grandezas", isto é, quando lhe são impostos limites físicos, materiais; pois o acto arquitectónico é sempre uma experiência do limite (Tainha, 2008)[45].

À luz da clarificação de Manuel Tainha, poderemos facilmente relacionar os vários conceitos de território entre si. Do território da dança (corpo e pele) e os seus limites, para o do território arquitectónico com os seus limites físicos e mensuráveis do edifício

[44] Filho de um oficial, Rudolf von Laban desistiu do exército para estudar durante sete anos na escola de Belas-Artes de Paris. Ingressando pelo espectáculo dançado, torna-se bailarino, fixa-se na Suíça onde abre uma escola de arte do movimento: a "labanotação" (Bourcier, 1978, p. 294).

[45] Texto proferido pelo professor Manuel Tainha a propósito da conferência introduzida pelo arquitecto Gonçalo Byrne e enquadrado no workshop de abertura do novo ano lectivo 2008-2009 do mestrado integrado em Arquitectura.

e do seu espaço envolvente, ainda que distintos, todos eles se submetem às suas "leis das grandezas" através do espaço.

O espaço parece ser sempre o protagonista na criação arquitectónica. Contudo, se de início se apresenta enquanto entidade "autónoma" e "enigmática", perante o seu real valor e potencial, posteriormente, o conceito de espaço, é convertido numa grandeza que se deixa descrever segundo o seu sentido mais prático e funcional: "as propriedades geométricas do espaço dependem das propriedades físicas da matéria [...]", atendemos à definição de Nikolai Lobachevsky e transportando a afirmação de Lobachevsky de um plano microfísico, para um plano macrofísico[46], poderemos aqui criar um fio condutor lógico entre os dois elementos, espaço-matéria (Tainha, 2008)[47]. Passando a pensar-se um juntamente com o outro. Assim, na sua concepção, o arquitecto, umas vezes coloca o espaço antes da matéria e só depois é que pensa nos seus limites materiais físicos e sensíveis – Espaço Coisa; sendo que outras vezes, começamos pela matéria, deduzindo-se dela a geometria do espaço – Espaço Função[48] (Tainha, 2008).

Assim, o acto criativo do arquitecto – segundo o arquitecto Manuel Tainha nos descreve em *O Fazedor*, varia e equilibra-se entre uma abordagem do espaço enquanto uma coisa e o espaço como função. Estes conceitos de *espaço coisa* e *espaço função*, dão-nos linhas precisas sobre o *modo* e o *processo.* Integrados no acto criativo, ter noção de como se processa a abordagem "espacial" efectivamente, dá-nos solidez. Esclarece-nos. Orienta-nos, sendo necessário "fundir" as duas abordagens a fim de que a obra tenha tanto de função como de "coisa" e tanto de poético como de matéria concreta (Tainha, 2008).

> Os mapas não devem ser compreendidos apenas em extensão, relativamente a um espaço constituído de trajectos. Existem também mapas de intensidade, de densidade, que dizem respeito àquilo que preenche o espaço, àquilo que sustenta o trajecto. (Deleuze, 2007, p. 90).

[46] Manuel Tainha descreve o plano macrofísico como o espaço de experiência, o espaço empírico onde se situam os objectos que produzimos e onde decorrem os acontecimentos das nossas vidas. (Tainha, 2008).
[47] Texto proferido pelo professor Manuel Tainha a propósito da conferência introduzida pelo arquitecto Gonçalo Byrne e enquadrado no workshop de abertura do novo ano lectivo 2008-2009 do mestrado integrado em Arquitectura.
[48] Designação dada pelo arquitecto Manuel Tainha.

A respeito do espaço e retomando alguns conceitos anteriormente explorados que dizem respeito à extensão, aos trajectos e às intensidades do espaço, Deleuze deixa-nos um pensamento interessante quando se refere aos "mapas"[49].

Estes "mapas", descritos por Deleuze, poderão de certa forma dar continuidade a este "espaço do corpo". Tendo em conta que a cartografia é uma ferramenta, um levantamento que orienta com determinada escala, nesse sentido, "dá" escala e medida ao homem: referências. Automaticamente, quando o homem se coloca em escala no mapa para com o mundo, extravasa/ultrapassa os limites do corpo, e instaura os seus valores relacionais. Outra relação interessante, seria pensar e assumir os "mapas" que Deleuze descreve, como os esquissos do arquitecto. Ou, mesmo, enquanto anotações e esquemas que o coreógrafo faz. Contendo todas as premissas e orientações do nosso trajecto, que, nada mais fazem do que elaborar e construir um caminho, projectar: preencher o espaço com densidades e intensidades. É um reajuste constante que fazemos para nos situar no espaço. Outro aspecto interessante seria pensar sobre essa "intensidade/densidade" e sobre "aquilo que preenche o espaço".

O que preenche o espaço? Que intensidade? Que densidade? Conceitos como estes estão presentes nos nossos trabalhos enquanto arquitectos. Conceber um jogo de massas, de escalas, de densidades e intensidades. O jogo entre a razão e a intuição. A consciência. "Como se deixa a consciência invadir pelo corpo? Tal é o que parece extremamente misterioso, embora cada bailarino faça quotidianamente essa experiência." (Gil, 2001, p. 161).

Substituamos o "bailarino" pelo arquitecto.

Deixar-se "invadir", "impregnar" pelo corpo, significa antes de nada, entrar na zona das pequenas percepções. "A consciência vígil, clara e distinta, a consciência intencional que visa o sentido do mundo e que delimita um campo de luz, deixam de ser pregnantes em proveito das pequenas percepções e do seu movimento crepuscular" (Gil, 2001, p. 161). Neste campo, a respeito das pequenas percepções e ajustada à capacidade de manipular espaço que a arquitectura deve constituir, o estilo Barroco

[49] "Establishing territory is architecture's great and normal role. The monument is a song. A building usually establishes a practical domain, and often marks out the extent of a proprietor's property, but aside from establishing ownership, the territory it marks out is a zone where a certain ethos applies: a work place, a drill ground, a dance hall, a quiet hotel lounge, a convivial bar, a cocooned bedroom… almost little 'hurdy-gurdy places'. The architecture helps us to do the things that need to be done, and reinscribes the established order." (Ballantyne, 2007, p. 58).

faz-nos entender o significado da palavra “percepção” com alguma clareza, através da sua manipulação da luz.

> É possível compreender o interesse com que ela (cultura Barroca) manipula os elementos visuais, ou seja, o papel preponderante que no seu âmbito se atribui à função óptica. Por outro lado é próprio das sociedades em que se desenha uma cultura massiva de carácter dirigido apelar para a eficácia da imagem visual. Por ambos os lados, portanto, o Barroco tinha de ser como efectivamente foi, um cultura da imagem sensível. (Maraval, 1997, p. 331).

Ilustração 10 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 30-31).

Através da ilusão do movimento e da sugestão de profundidade, a arquitectura constitui-se enquanto “arte” que é capaz de iludir o espectador e transmitir-lhe um sentido formal que, vai para além do material estático com que se constrói. A relação entre “as coisas”, condições e complexidade: “As artes representam as relações entre as coisas nas condições da sua complexidade real; e a arquitectura é uma arte” (Tainha, 2008)[50].

> Penso que a arquitectura só faz sentido se for uma arte. Chamamos arquitectura aquilo que consegue obter um conjunto de valores que são semelhantes aos de qualquer outra prática artística. O trabalho do arquitecto ultrapassa o peso da matéria com que se constrói. (Graça, 2002)[51]

[50] Citando Manuel Tainha: “Disse-nos Claude Bernard que ‘as matemáticas representam as relações entre as coisas nas condições de simplicidade ideal’. Ao que eu acrescentarei que as artes representam as relações entre as coisas nas condições da sua complexidade real; e a arquitectura é uma arte.” – Texto proferido pelo professor Manuel Tainha a propósito da conferência introduzida pelo arquitecto Gonçalo Byerne e enquadrado no workshop de abertura do novo ano lectivo 2008-2009 do mestrado integrado em Arquitectura.

[51] Carrilho da Graça em entrevista. Texto escrito por Ricardo Carvalho para o Jornal Público, suplemento Mil-Folhas, 09 Março 2012.

Ultrapassar o peso da matéria poderá significar, entre outras coisas, tratar ritmos e lidar com os lugares[52] (sítios). As sensações experimentadas. Novamente o *corpo*. Kazuyo Sejima, como veremos adiante no quinto capítulo, parte exactamente deste ponto: o corpo: os seus movimentos e o percurso. Recordando Bernard Salignon: "L'architecture est-elle un prolongement du corps ou une coupure en rythme qui symbolize le sujet?" (Salignon, 1978, p. 43).

Esta noção de prolongamento deve ser aqui desenvolvida. Tal como o ritmo,[53] o espaço, também se afirmam e constrói pela sua própria negação (vazio). Do mesmo modo que o silêncio e a pausas/quebras constroem uma composição. No caso particular da música, por exemplo, as pausas e os silêncios que dão corpo à melodia, demarcam um ritmo e constroem a composição: "Na actividade e na mente das pessoas as estruturas rítmicas expressam antes do mais uma sequência de actos no tempo e no espaço; fazendo sempre um apelo à memória do corpo na experiência da distância." (Tainha, 2008).

É este ritmo que o corpo percebe na arquitectura. Imaginemos umas escadas, as escadas enquanto elemento dinâmico que permite a passagem. Compreendemos que, para além do ritmo obtido na própria massa arquitectónica, as escadas, possuem também no seu conjunto, enquanto imagem "sintética" da obra construída, uma vivência específica. Dessa "massa" – as escadas – é importante que consigamos entender as suas características específicas, uma vez que a arquitectura é através dela própria um equilíbrio invisível entre a dinâmica dos espaços reais e tangíveis e o sentido de lugar que constrói e prolonga (Salignon, 1978, p. 42): "L'architecture n'est-elle pas, elle aussi, à travers et en elle-même, un équilibre invisible entre la dynamique des espaces réels et tangibles et le sens des lieux qu'elle construit et prolonge."[54] (Salignon, 1978, p. 42). Mais acrescenta Salignon quando recorre às palavras de Gisela Pankow para nos descrever que a primeira função da imagem do corpo refere-se à sua estrutura espacial (aspecto e forma) exprimindo esta ligação dinâmica entre as partes e o todo. Sendo que, a segunda função da imagem do corporal já não se

[52] "Art begins not with flesh, but with the house. That is why architecture is the first of the arts. Having established a house, one can take steps outside it – towards an architecture where the territories tremble, where the ethoses get mixed up, but it seems to be more like work on oneself than on buildings – each of the higher men leaves his domain – the structures collapse. Dionysus knows no other architecture than that of routes and trajectories. He has no territory because he is everywhere on the earth." (Ballantyne apud Deleuze and Guattari, 2007, p. 58).

[53] Para definir a noção de ritmo, consultar glossário e atender à citação de Manuel Tainha.

[54] "Arquitectura não é ela, também, através de e em si mesma, um equilíbrio invisível entre espaços reais e tangíveis dinâmicos e sentido de lugar que constrói e se estende." Tradução nossa.

refere à sua estrutura enquanto forma, mas como conteúdo e significado. As funções que primeiro tratam a ligação entre as partes e o todo (primeira função fundamental) em seguida, vão para além da compreensão da forma, do conteúdo e do significado de ligação dinâmica (Pankow *apud* Salignon, 1978, p. 42).

> [...] La première fonction de l'image du corps concerne uniquement sa structure spatiale (forme ou aspect) c'est-à-dire en tant que cette structure exprime un lien dynamique entre les parties et la totalité [...] La deuxième fonction de l'image du corps ne concerne plus la structure comme forme, mais comme contenu et sens [...]. Les fonctions permettent d'abord de reconnaître l'existence d'un lien dynamique entre la partie et la totalité du corps (première fonction fondamentale) et ensuite de saisir audelà de la forme, le contenu et le sens même d'un tel lien dynamique.[55] (Salignon *apud* Pankow, 1978, p. 42).[56]

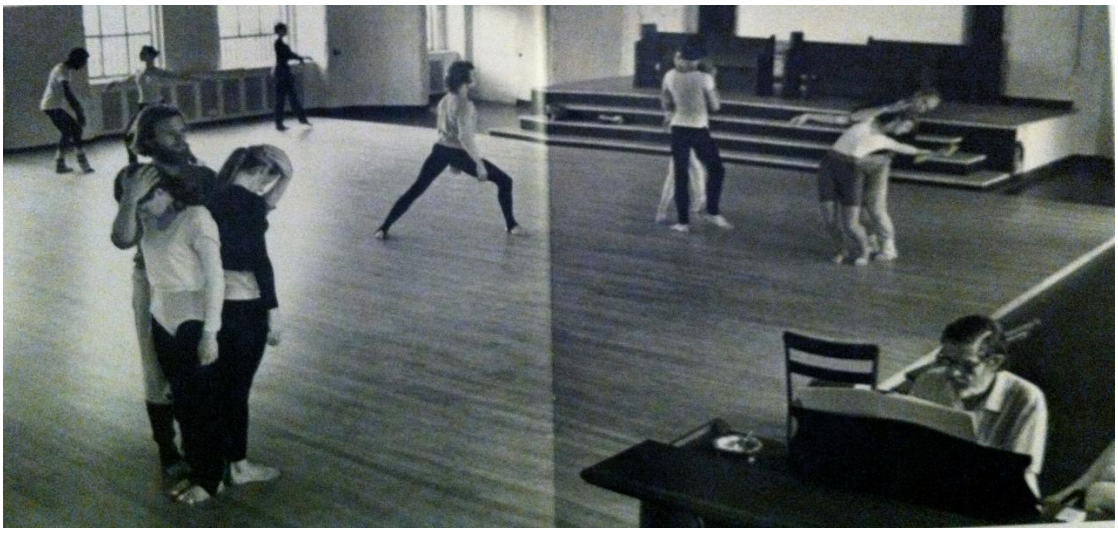


Ilustração 11 - Dancers on a Plane, Merce Cunningham e John Cage. (Sontag, 1990, p. 77).

> [...] L'avant l'avec l'aprés.
>
> Ainsi, les corps se suivant, nous jours, par tension et détentes,
>
> avec l'attraction de la terre
>
> Puis: baguete, bras et main, laissez prendre le tout, et ne pensez à rien... ou pensez à autre chose... [...] (Schirren, 1996, p. 23).

Estas linhas e estes traçados, no caso de Trisha Brown, são na maioria das vezes, geométricas. Trisha atribui-o ao desejo de simplicidade. Recusando assim o

[55] Gisela Pankow, capítulo sobre *Structure familiale et psychose*, Aubier, 1978, pp. 27-28.

[56] A primeira função da imagem corporal refere-se apenas à sua estrutura espacial: forma ou aparência, esta estrutura, expressa uma ligação/vinculo dinâmica entre as partes e o todo. A segunda função da imagem corporal já não é sobre a estrutura como uma forma, mas como um conteúdo e um significado em si. As funções que primeiro reconhecem a existência de uma ligação dinâmica entre as partes e o todo – a primeira função básica – e em seguida, além da compreensão da forma, o conteúdo e o significado dessa ligação dinâmica (Pankow apud Salignon, 1978, p. 42). Tradução nossa.

ornamento, há portanto uma tendência para *geometrizar* quando se projecta (Gil, 2001, p. 171).

3. DANÇA E LINGUAGEM

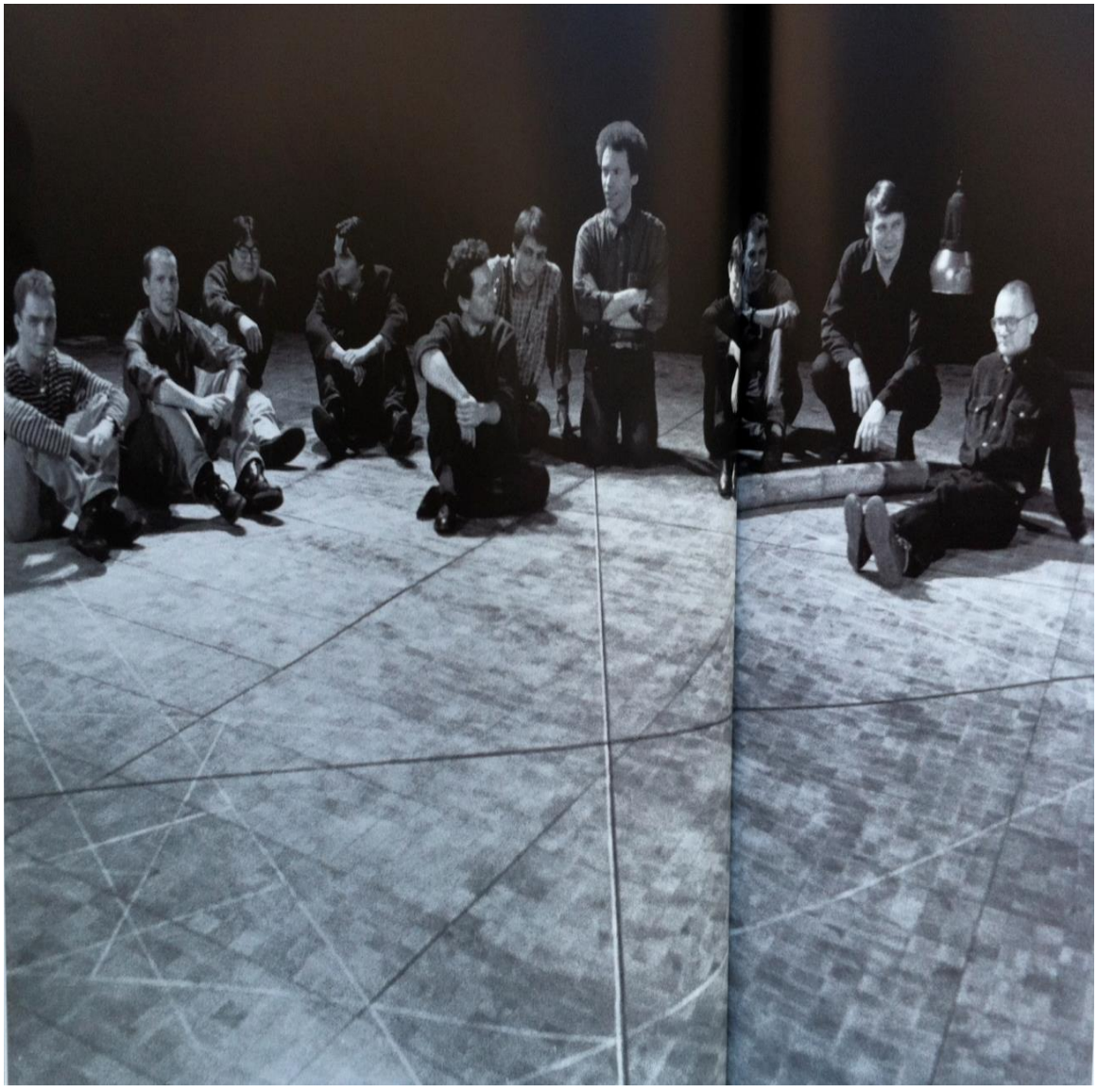


Ilustração 12 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 159).

Raiz. Corpo. Valor. Função. Interpretação.
Zona. Pele. Limite. Experimentação

3.1. CUNNINGHAM: DESPOJAMENTO E PROCURA PELO OBJECTO VERDADEIRO

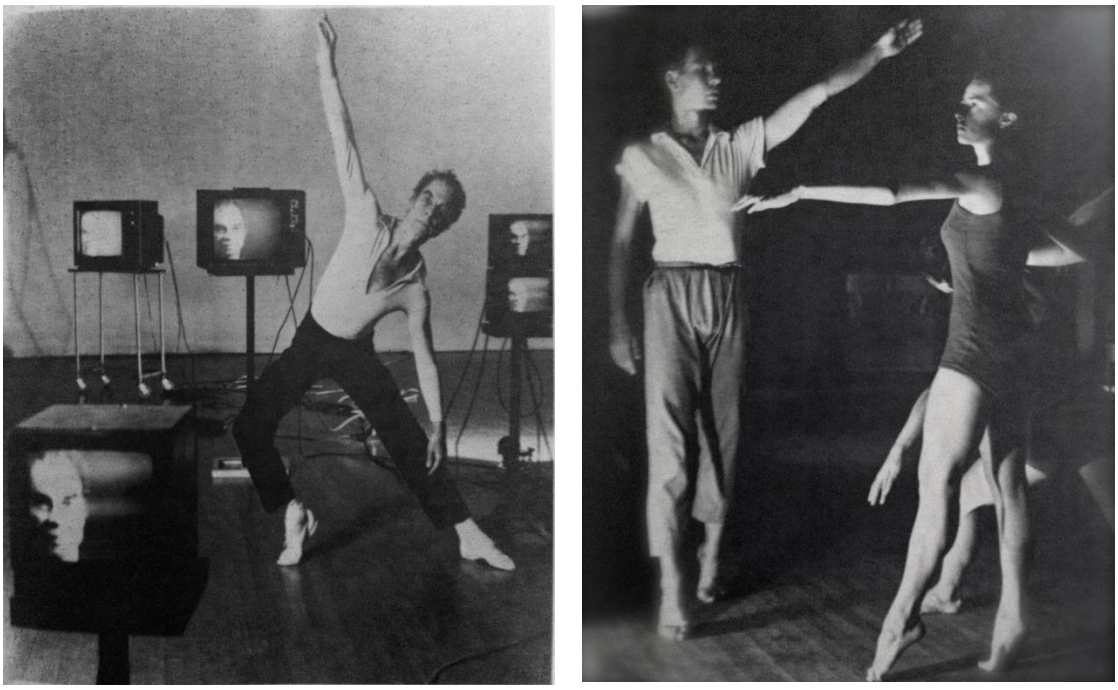


Ilustração 13 - Dancers on a Plane, Merce Cunningham e Martha Graham. (Sontag, 1990, p. 79).

Ideal artístico, Actualização e Transformação

Merce Cunningham músico – e seu companheiro – John Cage exercem grande influência nos ideais artísticos partilhados na década de 1960. As artes em geral são afectadas por uma grande revolução, especialmente na dança. Com epicentro na cidade de Nova Iorque, começam a difundir-se ideais que desencadeariam o desenvolvimento da dança contemporânea que hoje conhecemos.

Numa época de grandes mudanças sociais e políticas, respira-se o novo. É neste contexto que o grupo Judson Dance Theater que abriga coreógrafos irreverentes e idealistas, é responsável pela "procura" e consequentemente, pela extensão e actualização da essência da dança à época em que se vive. De facto, poderíamos dizer, actualizam a dança.

Distinguem-se como personagens principais desta primeira onda de pós-modernistas na dança: Yvonne Rainer – que defende as acções quotidianas transformadas em dança; Trisha Brown – que trabalha com os problemas de acumulação de movimentos; Steve Paxton – que explora a dança de contacto e de improvisação; David Gordon – que joga com a teatralidade, e Simone Forti – que toma como base os movimentos dos animais[56]. Estas novas transformações, não estavam no entanto reservadas apenas à dança, transbordando também para a música, para a pintura e para a poesia.

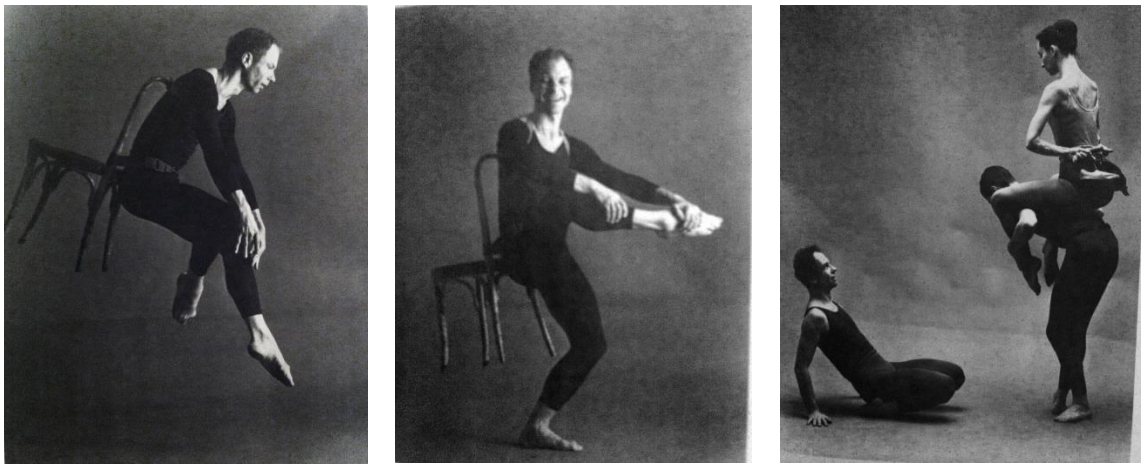


Ilustração 14 - Dancers on a Plane, Merce Cunningham,Carolyn Brown e Steve Paxton 1962. (Sontag, 1990, p. 80).

[56] "Perhaps art begins with the animal, at least with the animal that carves out a territory and constructs a house (both are correlative, or even one and the same, in what is called a habitat). The territory-house system transforms a number of organic functions – sexuality, procreation, aggression, feeding. But this transformation does not explain the appearance of the territory and the house; rather it is the other way around: the territory implies the emergence of pure sensory qualities, of sensibly that cease to be merely functional and become expressive features, making possible a transformation of functions. No doubt this expressiveness is already diffused in life, and the simple field of lilies might be said to celebrate the glory of the skies. But with the territory and the house it becomes constructive and erects ritual monuments of an animal mass that celebrates qualities before extracting new causalities and finalities from them. This emergence of pure sensory qualities is already art, not only in the treatment of external materials but in the body's postures and colours, in the songs and cries that mark out the territory. It is an outpouring of features, colours and sounds that are inseparable insofar as they become expressive (philosophical concept of territory). Every morning the Scenopoetes dentirostris, a bird of the Australian rain forests, cuts leaves, makes them fall to the ground, and turns them over so that the paler, internal side contrasts with the earth. In this way it constructs a stage for itself like a ready-made; and directly above, on a creeper or a branch, while fluffing out the feathers beneath its beak to reveal their yellow roots, it sings a complex song made up from its own notes and, at intervals, those of other birds that it imitates: it is a complete artist." (Ballantyne *apud* Deleuze and Guattari, 2007, p. 42).

O movimento de Merce Cunningham, é muitas vezes equiparado aos exploradores e pioneiros da pintura abstracta[57] que procuravam a pintura "pura" – correspondendo isto, ao que poderíamos denominar de procura pelo movimento "puro" ou uma averiguação da "essência de movimento" na dança (Gil, 2001, p. 189). O elitismo de Cunningham des-realizava os corpos, o desejo de alcançar o objecto verdadeiro, ou seja, os movimentos que valham apenas por si próprios: o objecto verdadeiro é o objecto real, só aparece no fim do processo de despojamento total daquilo que não constitui a "essência do objecto" ou, fenomenologicamente falando, a "objectividade do objecto" (Gil, 2001, p. 189). Cunningham acabara de transformar radicalmente a dança moderna dos anos 1950, e contudo, existia já um novo grupo de jovens que tinham aprendido a sua técnica e se revoltavam contra os seus métodos nos anos 1960 (Gil, 2001, p. 184). São estes jovens bailarinos, irreverentes que terminam o que Cunningham inicia. Esses jovens bailarinos, procuravam a completa libertação dos corpos. Procuravam o fim das imposições de estilo "artístico" (Gil, 2001, p. 184). Ainda que nos pareça "leviana" esta palavra de "libertação", quando examinamos mais

[57] Merece a pena fazer aqui um parênteses, a fim de esclarecer este "objeto pictural puro" da pintura que nos permite compreender o mundo. A pintura moderna, antes de ter chegado a este ponto, segui duas vias. A primeira foi, fazer variar ao máximo os pontos de vista sobre o objeto-referente: impressionismo, "cézanismo", pontilhismo, fauvismo, cubismo, "alogismo" – eis por exemplo as fazes que Malévitch teve de atravessar antes de ter a revelação do mundo "sem objeto", graças aos seu Carré noir. As deformações sucessivas do objeto representado retiravam progressivamente a força do real pictural contido na representação mimética. Até esta última perder o seu peso e deixar de se impor ao pintor. Então, a forma "abstracta" pode nascer. A segunda via foi Duchamp (que, no entanto buscou também ele a pintura abstracta; que, também ele, passou por fases de deformação do objeto mimético: impressionismo, cubismo, etc.): com um só gesto, arranca ao objeto pictural todos os seus ouropéis. Expõe um objeto nu, o *ready-made*. No entanto, seria ainda um objeto pictural ou antes um objeto artístico? Digamos que se trata de um objecto paradoxal, ao mesmo tempo artístico e não-artístico. Segundo a sua definição, representa inclusivamente o culminar lógico do processo de despojamento da forma artística: o ready-made é o fim da arte (e, em particular da pintura). De referir este processo, para que, entedamos que na carta de Yvone Rainer, conjuga os dois percursos – depois de ter enumerado uma série de recusas, acaba por recusar a própria dança. Quando refere "não ao facto de alguém se mover ou fazer mover", o seu sentido é claro: é o gesto final de Duchamp, extraindo da pintura tudo o que não lhe pertence; melhor: mostrando que, uma vez que aquilo a que se chama "objecto de arte" resulta apenas de certas convenções, podemos transformar qualquer objecto industrial num objecto artístico. Seria o "fim da arte". Ou seja, resumidamente, a lógica da recusa do não-artístico, a lógica da negação dos elementos estranhos à arte leva a um objecto cuja natureza talvez já não seja artística. Assim acontece com Yvone Rainer depois de ter negado uma série de elementos que parecem ser exteriores à dança, subentendendo-se que deverá ser "objecto puro" confronta-se com o movimento no "estado nu". Contudo, examinemos, o que é o movimento no estado nu? Tal movimento não existe, há sempre uma motivação que faz mexer o corpo, existe sempre uma razão "exterior" ao movimento fazendo com que este último comece, assim, retirar este resíduo último é alcançar, por fim, a pureza essencial do movimento – e é também anulá-lo totalmente. (Gil, 2001, p 191) Neste sentido, vai mais longe Duchamp, nunca deixando de jogar com a ambiguidade do *ready-made*, (no fundo, sem nunca afirmar o "fim da arte"), não que a intenção de Yvone Rainer tenha sido propor o "fim da dança", mas graças à lógica que engendrou no seu anunciado, ela mostra de forma clara o culminar absurdo do seu próprio processo de recusa absoluta. No fundo, queremos chegar a este ponto: o "fim da pintura" ou o "fim da dança" que se situava no termo do processo de negação efectiva das formas e das técnicas, agia apenas como princípio regulador de um vasto movimento progressivo de transformação da antiga pintura ou da antiga dança. (Gil, 2001, p. 191). Assim, foi necessário Yvone Rainer proclamar implicitamente o fim da dança – ou o fim do movimento – para que, toda a série dos elementos recusados adquirisse uma consistência lógica no próprio plano de efectuação dos movimentos da dança. (Gil, 2001, p. 191).

profundamente, compreendemos que se trata de um processo de invenção de uma nova dança – dita dança "pós-moderna" – muito mais complexa do que se imaginara (Gil, 2001, p. 184.)

A técnica, o movimento e o estilo de Cunningham, pouco tempo depois de se terem imposto, já não representavam uma libertação dos corpos (corpo balético e corpo expressionista) (Gil, 2001, p. 185). Deve-se também ao método vindo de John Cage – de introdução ao acaso da coreografia, a liberdade dos gestos e da composição foi poderosamente libertada. No entanto, subitamente, também Cunningham deixara de ser libertador, parecendo tornar-se repressivo a certo ponto: impedia a busca de novos movimentos, em todos os sentidos e em todos os planos (Gil, 2001, p. 185).

É neste ponto: em todos os planos e sentidos, que incide a diferença. É neste ponto que a radicalidade dos jovens da Judson Church vai muito mais longe do que a radicalidade que animara a revolução Cunninghamiana – enquanto Cunningham libertou (queria libertar) a dança de certos espartilhos que encerravam os corpos, Yvonne Rainer e Steve Paxton, querem libertar os corpos, quebrando absolutamente todas as normas que governavam a dança, incluindo as normas de Cunningham (Gil, 2001, p. 185).

Assim, a Judson Church é considerada um movimento pós-modernista mais do que pós-moderno[58]; os bailarinos da Judson Church terminavam um movimento que Cunningham não levara ao seu termo: não visavam a abstracção através da crítica ao bailado e ao expressionismo, mas sim através da crítica à própria dança (Gil, 2001, p. 186).

Esta crítica à própria dança, pode ser aferida através dos princípios desenvolvidos por Yvone Rayner, num texto muitas vezes citado, ela resume as ideias essenciais daquilo a que Sally Banes chamou "uma estética de recusa":

> NÃO ao espectáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao *"glamour"* e às transcendência da imagem da *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afectadas, não à sedução do espectador graças aos estratagemas do bailarino, não à

[58] Neste sentido, Sally Banes tem razão quando faz da Judson Church um movimento pós-modernista mais do que pós-moderno. De facto, a radicalidade crítica de Judson não só retoma os movimentos de ruptura iniciais que a pintura não havia conhecido (Malévich, Kandinsky, Mondrian), mas em dois anos (62-64) apenas, refaz o percurso crítico das vanguardas picturais do século XX (do dadaísmo ao minimalismo dos anos 60). (Gil, 2001, p. 185)

> excentricidade, não ao facto de alguém se mover ou se fazer mover. (Rainer *apud* Gil, 2001, p. 189).[59]

Embora do seu discurso possamos à primeira vista depreender que, apresentar o objecto "nu" corresponda a uma restrição, de facto, era precisamente o contrário: a objectividade do objecto ou a nudez do movimento dançado continha uma carga de criação propriamente explosiva (Gil, 2001, p. 192). E é aqui que pretendemos chegar no que diz respeito à criação arquitectónica "Porque mostravam o real dos corpos, o real do espaço e do tempo, o real da época. O real que quebrava as barreiras que separavam a arte da vida."[60] (Gil, 2001, p. 192).

Foi portanto o desejo do real que determinou a recusa da dança moderna, em particular da dança de Cunningham (Gil, 2001, p. 192).

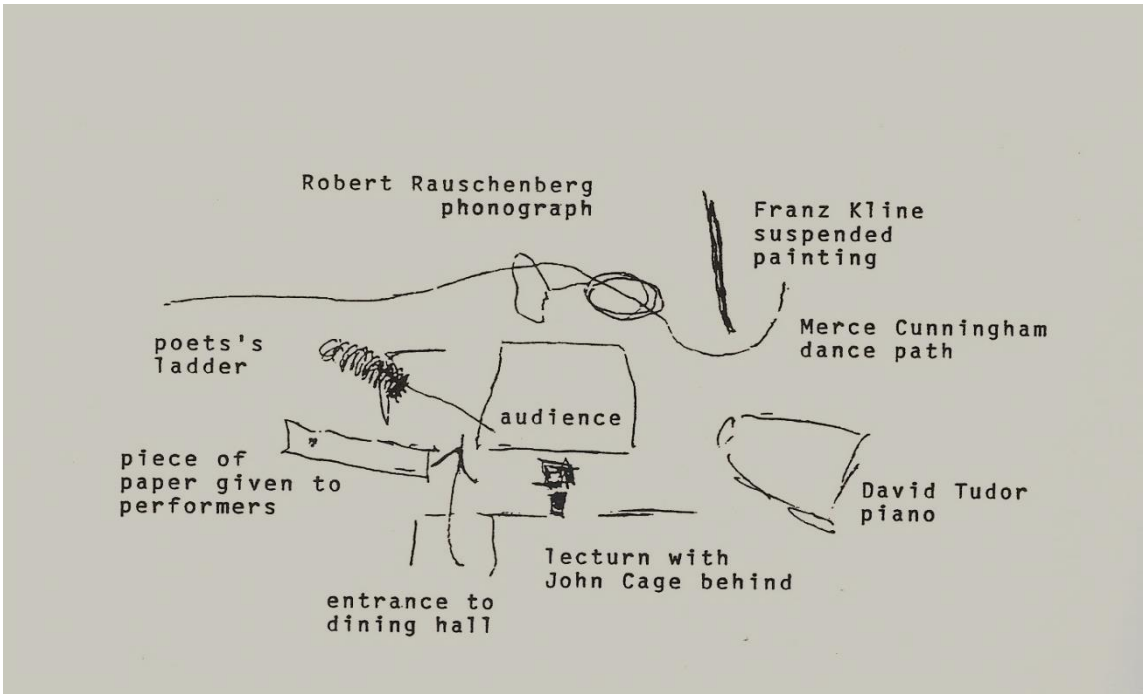


Ilustração 15 - Diagramas de John Cage para "Untitled Enent", 1952 . (Theater PIEQ, 2009, p. 158):

[59] "Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called Parts of Some Sextets, performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965", in Work, op. Cit., p. 51.

[60] O que é o real? Atendemos à definição dada por José Gil: "Brevemente, direi que surge em ocasiões excepcionais, por altura de uma descoberta que transforma o pensamento ou a existência, como acontece no decorrer das terapias psíquicas; ou em momentos revolucionários, quando a percepção das coisas, do espaço e do tempo muda bruscamente; ou, por vezes, quando o curso dos hábitos se quebra violentamente, e os gestos exploram novos movimentos: um novo corpo emerge então. Nessas ocasiões temos a impressão de que um véu recobria a nossa vida anterior: era a *realidade*, que distinguiremos do *real*." (Gil, 2001, p. 192).

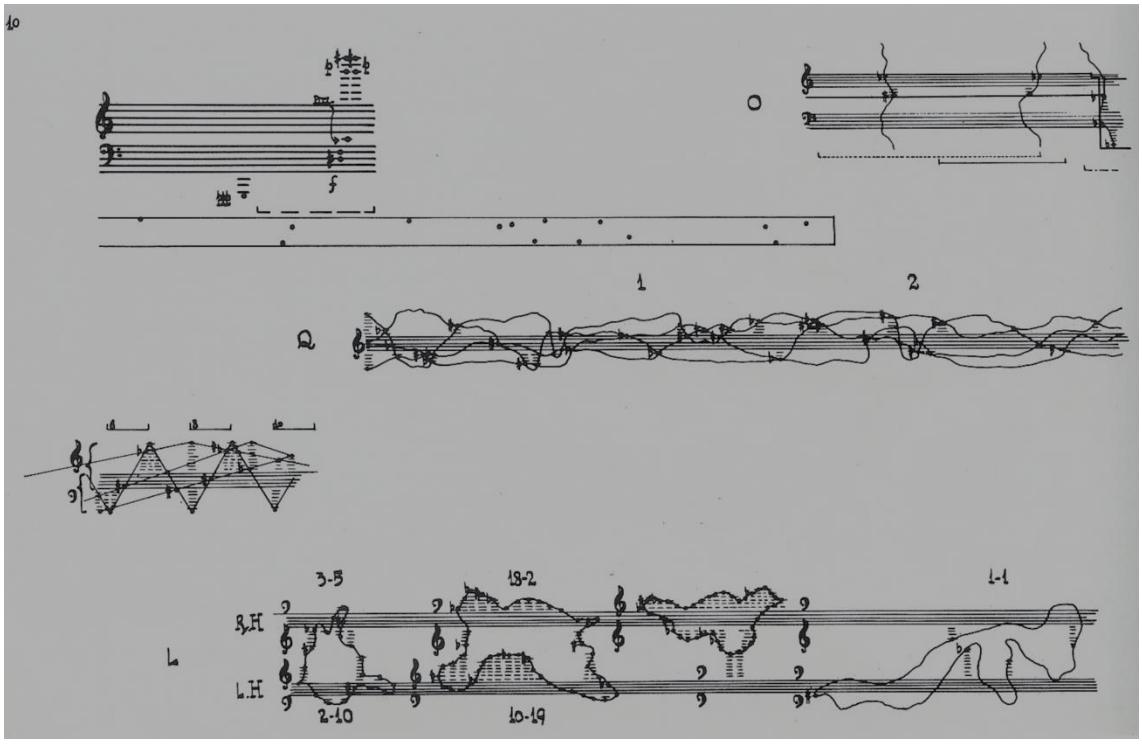


Ilustração 16 – The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art. (Theater PIEQ, 2009, p. 42):

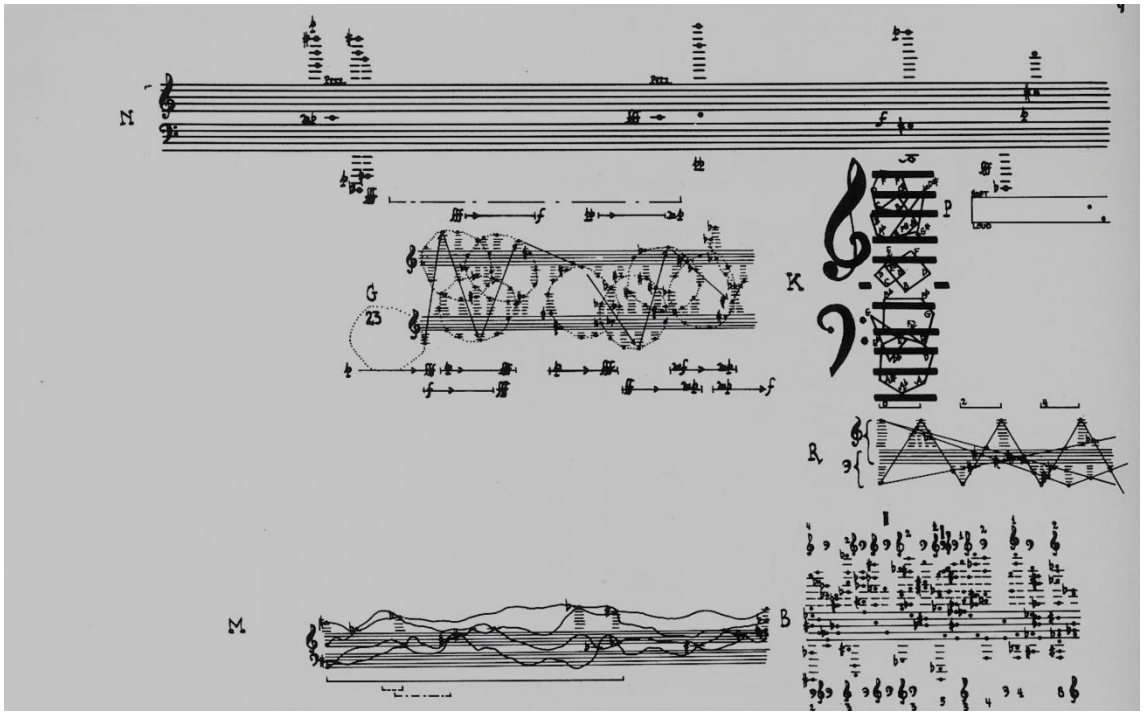


Ilustração 17 - The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art. (Theater PIEQ, 2009, p. 41):

Points in Space: This exhibition of the holograph of the 6 3 pages forming the piano part of Cage's Concert for Piano and Orchestra (1957-58) is more or less the equivalent of

an exibition of a set of architectural plans for a particular building and its grounds. However beautiful and interesting it may be to look at, it was not made as something to be looked at, It was made as a set of instructions for a construction to be realized by someone (the performer, the builder): the forms it presents and their relative placing are determined by the composer's desire to communicate his requirements to the performer as effectively as possible. […]

The simple reason for which, in first place, I have compared these pages with architectural plans, rather than with some other kind of diagram which conveys instructions for making or assembling something, is the way they mix the rectilinear and the curvilinear, with biomorphic lines or figures, like plans for winding paths or lakes or areas of parkland, placed here and there among the dominant sets of parallel straight lines. But there is a far deeper similarity than that. In an architectural drawing the relative magnitude of the lines is in proportion to the relative magnitude of the things they represent: if the east and west walls in the plan of a building are two-thirds the length of the nort and south walls, so will they be in the building. (Sylvester, 1990, p. 47).

3.2. DESENHO E ANOTAÇÃO COREOGRÁFICA COMO VEÍCULOS

Ilustração 18 - Anne Teresa de Keersmaeker. Imagem retirada do livro *Rosas* (Adohphe et al, 2002, p. 7).

Expressão. Traço. Nervura. Projecções

Por definição, *veículo* (do latim *vehículum*)[61] é qualquer meio de *transporte.* Aquilo que conduz, auxilia, promove. Meio de transmissão, de propagação e de divulgação (Costa et Melo, 1998, P. 1680). Deste modo, poderemos entender o desenho como um veículo. Divulga, promove, propaga ideias, imagens, fragmentos de imagens imaginadas, etc. Hipóteses. Cria o espaço para o pensamento (desenhando). Reprograma e informa. Ainda que não se saiba.

Se o desenho conduz a forma à presença (Kahn, 1998, p. 39), Trisha Brown quando lhe perguntam se considera que os seus desenhos são notas coreográficas, ou se poderiam sê-lo, explica-nos que:

> Era essa a intenção. Na realidade não sei ao certo que finalidade tinham. Não sei se poderiam ter desembocado em esquemas no chão, ou antes numa acção, num espaço corporal pessoal ou no interior de um espaço cénico. Tinha a impressão de poder fazer um alfabeto a partir de quatro quadrados inseridos num maior. E imaginei que existia uma relação entre essa forma e o corpo. É um corpo sem torso. É como se houvesse um ponto central. [...] Estes quadrados esculpem o espaço: têm uma dimensão que tem muito a ver com o corpo. (Brown *apud* Gil, 2001, p. 169).

O alfabeto que Trisha Brown tenta elaborar e que é composto por cubos, cujo centro representa o próprio centro do corpo, constituem-se enquanto espaço paradoxal (Gil, 2001, p. 169). Através da instauração deste espaço paradoxal, Tisha Brown, procura a sua composição. Fazendo coincidir, através da sua representação geométrica, o exterior do corpo no cubo com o movimento interior do cubo (Gil, 2001, p.170). São desenhos numa superfície de papel que caminham para a tridimensionalidade (Gil, 2001, p. 169). Assim, Trisha Brown enquanto referência da manipulação do desenho no progresso do seu trabalho coreográfico, constitui-se enquanto "pistas coreográfica" na evolução do nosso trabalho.

Neste sentido, construir um gesto dançado pressupõe um processo que não difere muito do processo que pressupõe o exercício da arquitectura.

Trisha Brown refere o desenho enquanto um prolongamento coreográfico (Brown *apud* Gil, 2001, p. 170). Este conceito desenvolvido pela autora (tal como todo o seu trabalho) torna-se bastante pertinente, pela eficácia que parece alcançar. Reconhecendo que os seus desenhos adquirem certa autonomia, são eles, os desenhos, que a um certo ponto, lhe ditam um certo número de coisas: "Descubro nos

[61] Veículo: qualquer viatura ou meio de transporte, (...) meio de transmissão, condutor, excipiente em que se diluem os princípios activos dos medicamentos. (...). (Costa et Melo, 1998, p. 1680).

desenhos ideias, que se infiltram todas elas no processo de criação coreográfica." (Brown *apud* Gil, 2001, p. 170).

Criar de dentro para fora, pelo corpo, através do corpo.

(O Nascimento por si mesmo?)[62]

Muitos coreógrafos recorrem a este tipo de diagramas mais ou menos abstractos, constituindo registos que complementam as suas notas coreográficas. São muitas vezes confundidos com as operações de notação dos movimentos (Gil, 2001, p. 170).

O coreógrafo vê em cada sequência linear o desdobramento dos mais pequenos movimentos, num espaço não uni ou bidimensional (Gil, 2001, p. 170). Assim, uma linha, um traçado, resultam da projecção dos movimentos concretos sobre um espaço abstracto (Gil, 2001, p. 170). Um espaço de profundidade onde coexistem vários planos ou espaços heterogéneos.

Também Nijinski nos recorda o valor do diagrama e do desenho enquanto veículo, quando, através dos diagramas que executa, que pareciam executados com compasso, revela que, estes não pretendiam representar os movimentos reais, mas antes, o movimento no espaço transcendental (Gil, 2001, p. 171). Ora, a representação de movimentos no espaço transcendental, à semelhança de Trisha Brown, trata, através da utilização do desenho enquanto veículo capaz de expressar uma linguagem, a utilização e do reajuste de um "código" – as linhas, tais como os números e as letras – que nos permitem avançar: expressão, traço, nervura, projecções: na procura de um sentido da expressão que inicialmente existe apenas enquanto matéria "abstracta". Abstracta no sentido de se constituir ainda "fora" de si própria, para que, posteriormente, através de várias operações, se compreenda e

[62] Recordando o que José Gil já nos anunciava anteriormente no ponto 2.2.:
No começo era o movimento.
Não havia repouso porque não havia paragem do movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter-se alcançado a imobilidade.
Era possível enfim olhar-se a si próprio numa imagem apaziguadora de si e do mundo.
[...]
Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos. Microscopicamente. Porque, como se passaria do movimento ao repouso se não houvesse já movimento no repouso?
No começo não havia pois começo.
No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra.
[...]
Então a linguagem nascia num relâmpago, os sons combinavam-se, os sentidos incendiavam-se [...]
O bailarino retoma o seu corpo nesse momento preciso em que perde o seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio.
Uma forma de espaço-corpo efémero, por cima do abismo. (Gil, 2001, p. 14).

materialize no seu contexto e tempo próprios. Através dos seus próprios recursos (rigorosos) com os quais a arquitectura opera e se constitui. Organizando elementos por meio do veículo: desenho. Não são raros os arquitectos que se servem deste campo mais abstracto, suportando a sua obra segundo uma raiz conceptual que, confere à obra uma essência e uma ideia "pura". Uma ideia que se pretende comunicar e valer-se dela, significa conferir à obra a sua própria capacidade de crescimento enquanto organismo autónomo que, possui a capacidade de evoluir a partir de si própria. Conceito, ideia e germinação.[63]

E como se controla a sua autonomia e o seu crescimento? Através do desenho.

O arquitecto Steven Holl apresenta-se neste campo como um bom exemplo do que descrevemos anteriormente. Trabalhando a investigação do conceito, desenvolve os seus projectos através da manipulação de diagramas, que resultam em sínteses do seu trabalho. São no fundo, registos de diagramas (mentais), que analisam e potenciam o desenvolvimento do seu trabalho, permitindo uma experimentação constante em cada projecto. Experimentação[64]. Captam, registam e abrem caminho à solidificação e investigação de uma ideia. Abordando questões como luz – sombra; leveza – peso; referências poéticas; científicas, etc. No fundo esta experimentação resulta num certo 'plasticismo' que resulta dessa 'poética' conceptual e que é tão característica da sua obra.

[63] "From its conceptual image to its experimental realm of detail and materials, architecture is immersed in the mysteries of nature. Observing circles expanding provokes us to see the largest theories in the smallest essence. The precise focus of ancient wisdom contrasts with expansive knowledge in the spiral of global information. As architecture shapes essences into experience, an explosion of information gives openings to a more focused knowledge and wisdom. Creative energy counters entropy." (Holl, 2000, p. 103).

[64] "A 'plateau' is a space where forces interact with one another in a relatively stable way, without interference from outside. Conditions may change, but the changes will be worked out from within. Emergent phenomena are produced, but the system is not given a purpose from beyond itself, nor is it cut off to suit the needs of something outside. There is an idea of perpetual stability, so that one could wander away from it and return and find it much the same as before. It is associated with meditative states of mind, or indeed with catatonia, as a body without organs is a plateau. Deleuze and Guattari developed the idea from Gregory Bateson's analysis of the value-system of Balinese culture, which is presented as profoundly different from Western culture in that it tends to look for ways to maintain a steady state, and keep forces in balance, rather than to maximize one value at the expense of others.1 So the music is hypnotic, rather than climactic, and wealth is not accumulated, but is joyously consumed. The plateau is also part of the earth, which is a loaded term in the Deleuze andGuattari world (as in the terre of territorialization, which would re-form the body without organs into its new configuration." (Ballantyne, 2007, p. 38).

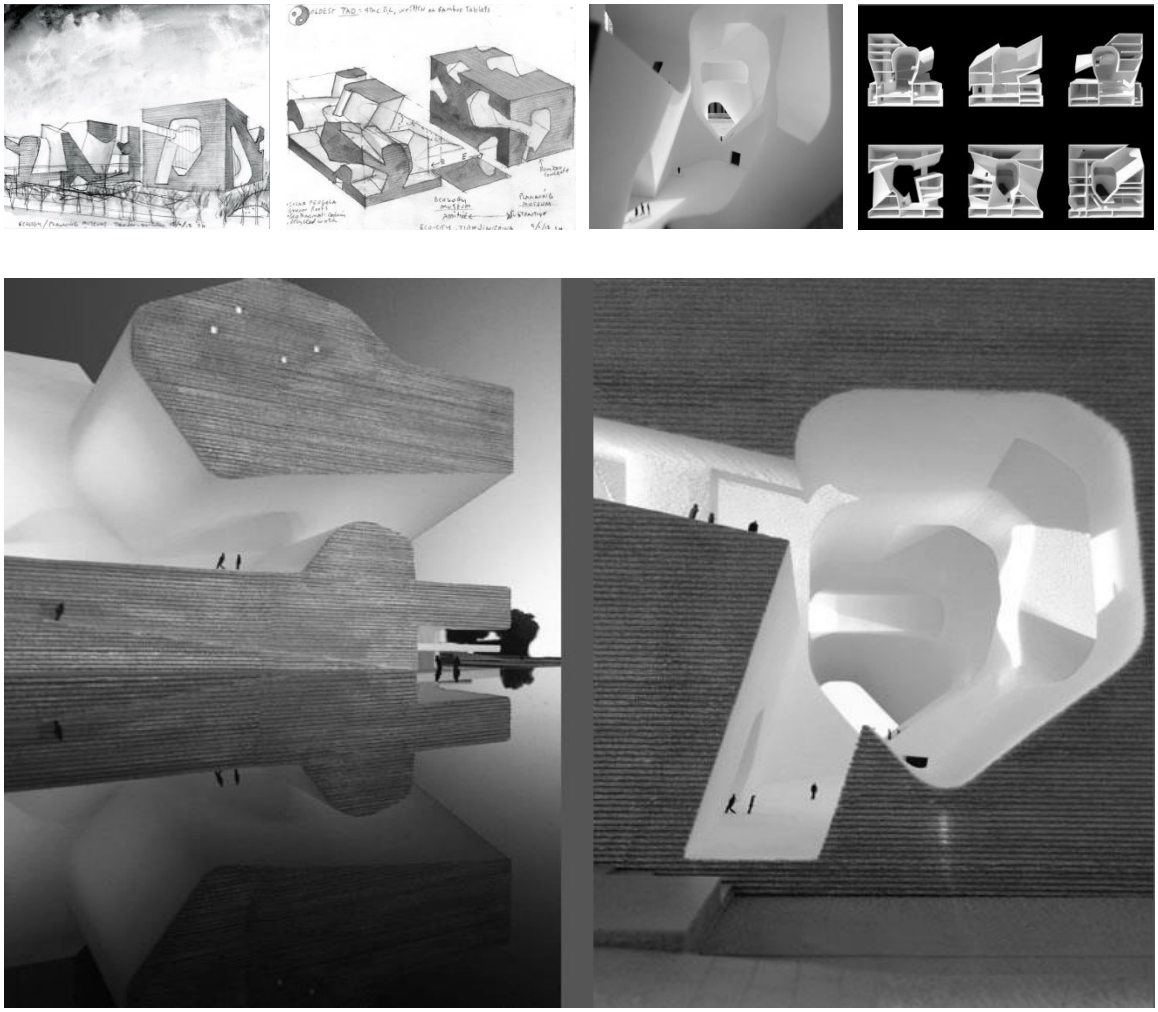


Ilustração 19 - Diagramas que retratam o processo evolutivo, "Tianjin Ecocity Ecology and Plainning Museums", Steven Holl, Tianjin, China, 2012. (Steven Holl arquitectos, 2014).

Faz-se portanto de ideias. Ideias que em primeira instância são abstractas. Puras. Rígidas. Só ainda uma ideia. Depois maturam, crescem e a ideia dá origem a uma imagem real. Um casulo que se desenvolve. Matura. Apre(e)nde(-se).

Uma vez mais, e de forma a organizar e compreender este ponto, as palavras do Arquitecto Manuel Tainha acrescentam-nos:

> Este não foi propriamente um chamamento. Veio por obra do desenho, esse sim, o apelo de ver a vida por imagens e gostar de jogar com elas, criando mundos imaginários, que é outra maneira de aproximação ao real. E daí retirar grande satisfação.
> Saber desenhar quer dizer precisamente o saber ver e representar as coisas nas suas relações de posição no espaço, nessa espécie de geometria da qualidade que é própria da arquitectura. (Tainha, 2002, p. 5).

Assim, o desenho constitui-se enquanto ferramenta que permite a representação e a relação entre as coisas e o espaço. Permitindo a averiguação da ideia, desenvolvendo-a. A partir da abstracção, colocam-se em prática, por meio do desenho, uma rede de hierarquias, informações e relações. Que se começam a revelar, aos poucos e progressivamente estratificam-se, organizando (o) espaço. Sobre a capacidade de organizar espaço, o arquitecto Fernando Távora refere que o arquitecto é por excelência um criador de formas, um organizador do espaço que mantendo relações com a circunstância, criando circunstância (Távora, 1962, p. 73). Referindo que "havendo na acção do arquitecto possibilidade de escolher, possibilidade de selecção, há fatalmente drama" (Távora, 1962, p. 73). Assim projectar, planear e desenhar, devem significar encontrar a forma justa e correcta (Távora, 1962, p. 74), de forma que se realize com eficiência e beleza a síntese entre o necessário e o possível, atendendo sempre ao facto de que, essa forma terá uma vida, e vai constituir circunstância (Távora, 1962, p. 74). Defendendo que o arquitecto deverá ocupar uma posição de permanente aluno e permanente educador (Távora, 1962, p. 74), Fernando Távora, refere que, para além disso, as formas produzidas, deverão resultar sempre de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve (Távora, 1962, p. 74). Alertando-nos que para isso, deveremos conhecer a circunstância tão intensamente que, conhecer e ser se confundem (Távora, 1962, p. 74). Como poderemos conhecer a circunstância? De que modo poderemos gradualmente afinar uma forma, que nos possa conduzir à síntese entre beleza e equilíbrio? O desenho. É através do desenho[65] que certamente poderemos conhecer a circunstância. Avaliá-la por meio de tentativas de conseguir aferir a forma e a medida.

Nesta sequência, reconhecer o desenho enquanto processo fundamental de síntese, depuração; significa reconhecer também que chegaremos a um resultado pela experimentação consistente[66]. Passo a passo. Afinando-se um desenho a seguir ao

[65] Importa esclarecer aqui que, quando referimos desenho, não pretendemos designar o desenho "livre" enquanto esquiço, mas também, o desenho rigoroso, através da manipulação do corte do alçado e da aferição da planta.

[66] "The philosopher Eugène Dupréel [1879–1967] proposed a theory of consolidation; he demonstrated that life went not from a centre to an exteriority but from an exterior to an interior, or rather from a discrete or fuzzy aggregate to its consolidation. This implies three things. First, that there is no beginning from which a linear sequence would derive, but rather densifications, intensifications, reinforcements, injections, showerings, like so many intercalary events ('there is growth only by intercalation'). Second, and this is not a contradiction, there must be an arrangement of intervals, a distribution of inequalities, such that it is sometimes necessary to make a hole in order to consolidate. Third, there is a superposition of disparate rhythms, an articulation from within of an interrhythmicity, with no imposition of meter or cadence.10 Consolidation is not content to come after; it is creative. The fact is that the beginning always begins in-

outro, até que, enfim, conseguirmos um "equilíbrio sábio" e enfim, a forma. E neste sentido também Martha Graham já nos revelara que praticar significa dar realidade a um desejo (ideia), quando nos diz:

> Je suis danseuse. Je crois qu'on apprend par la pratique. Qu'il s'agisse d'apprendre à danser en pratiquant la danse ou d'apprendre à vivre en pratiquant la vie, le principe est le meme. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'accomplir un ensemble particulier de gestes, physiques ou intellectuels, par lesquels adviennent une forme d'aboutissement, une conscience de soi, une satisfaction de l'esprit. [...]
>
> Pratiquer signifique donner réalité, en dépit de tous les obstacles, à une vision, á une foi, á une désir. (Graham, 1991, p. 9).

No fundo, a questão do "faz-se fazendo". É este sentido prático que rege também toda a disciplina da arquitectura. Onde são equacionadas as necessidades os recursos e o caminho para chegar ao seu propósito, construir espaço, construir. Martha Graham chama-lhe "la danse de la vie." (Graham, 1991, p. 9).

Também na arquitectura é preciso que coexistam a praticidade e a abstracção que Martha Graham revela nas suas palavras. A noção de que nada nasce do acaso, mas, ao mesmo tempo, que o acaso por si só já é miraculoso. Constituindo-se. É preciso que se conjuguem "verbos" opostos para que nasça uma arquitectura completa: a forma equilibrada que Fernando Távora refere. Neste sentido Martha Graham, leva-nos a entender facilmente que, se aprende pela prática, essa prática inerente à Arquitectura. Aprende-se praticando. Desenhando. E ao mesmo tempo, quando mergulha na sua perfeita consciência do que pode o corpo, e do que faz o corpo, Graham rapidamente converte o seu discurso numa aclamação: "É um milagre! E a dança é a celebração do milagre!" diz. (Graham, 1991, p.9). É preciso então entender o que se constrói entre estes dois modos de fazer: o prático e o abstracto. Entre estes

between, intermezzo. Consistency is the same as consolidation, it is the act that produces consolidated aggregates, of succession as well as of coexistence, by means of three factors just mentioned; intercalated elements, intervals, and articulations of superposition. Architecture, as the art of the abode and the territory, attests to this: there are consolidations that are made afterward, and there are consolidations of the keystone type that are constituent parts of the ensemble. More recently, matters like reinforced concrete have made it possible for the architectural ensemble to free itself from arborescent models employing tree-pillars, branch-beams, foliage-vaults. Not only is concrete a heterogeneous matter whose degree of consistency varies according to the elements in the mix, but iron is intercalated following a rhythm; moreover, its self-supporting surfaces form a complex rhythmic personage whose 'stems' have different sections and variable intervals depending on the intensity and direction of the force to be tapped (armature instead of structure). In this sense, the literary or musical work has an architecture: 'Saturate every atom,' as Virginia Woolf said; or in the words of Henry James, it is necessary to 'begin far away, as far away as possible,' and to proceed by 'blocks of wrought matter'. It is no longer a question of imposing a form upon a matter but of elaborating an increasingly rich and consistent material, the better to tap increasingly intense forces." (Ballantyne, 2007, p. 34).

dois modos de estar, vive o desenho, aquele que converte a abstracção em prática, e a prática em forma.

Reconhecendo o desenho como a ferramenta que, permite a convivência entre vários elementos, seguidamente, o que nos importa explorar, é o espaço em que o desenho está inserido, o espaço que permite o seu crescimento e desenvolvimento, aquando da apuração de uma ideia. José Gil, denominou-o de Zona. A zona, enquanto espaço permeável, interior a nós, que se expande e comporta todo o nosso mundo imaginário, suportando as nossas ideias que se projectam através do desenho: a zona enquanto espaço de criação e de imaginação[67].

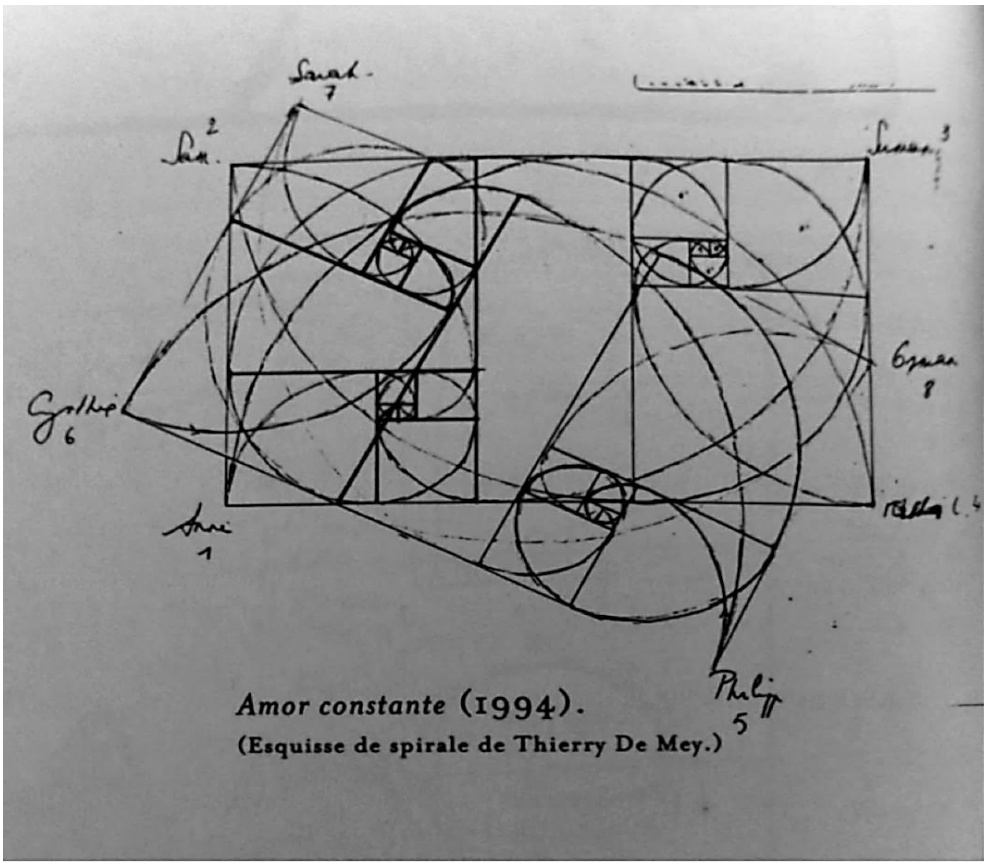


Ilustração 20 -. Anne Teresa de Keersmaeker. Imagem retirada do livro *Rosas.* (Adohphe et al, 2002, p. 7).

[67] "The body without organs is a state of creativity, where preconceptions are set aside. It is the state before a design takes shape, where all possibilities are immanent, and one holds at bay the common-sense expectations of what the design should be. When a stimulus or an internal pain prompts a line of flight, then formations assemble, giving the beginnings of a form – a structure, a detail, a leitmotif. The aim could be that the design would be entirely immanent in its initial conditions, and would emerge as a product of the various forces in play in the milieu. It would not be imposed from outside as a specified form, but would work with the grain of its matter, from within, but also seamlessly with the milieu and networks extending to its horizons. It can crystallize in various ways, at a molecular level, to aggregate and produce different surface effects when it becomes apparent to the senses in a wider world. It is clearest in the sort of house that is a continuation of the person who lives in it, as a mollusc lives in its shell." (Ballantyne, 2007, p. 36).

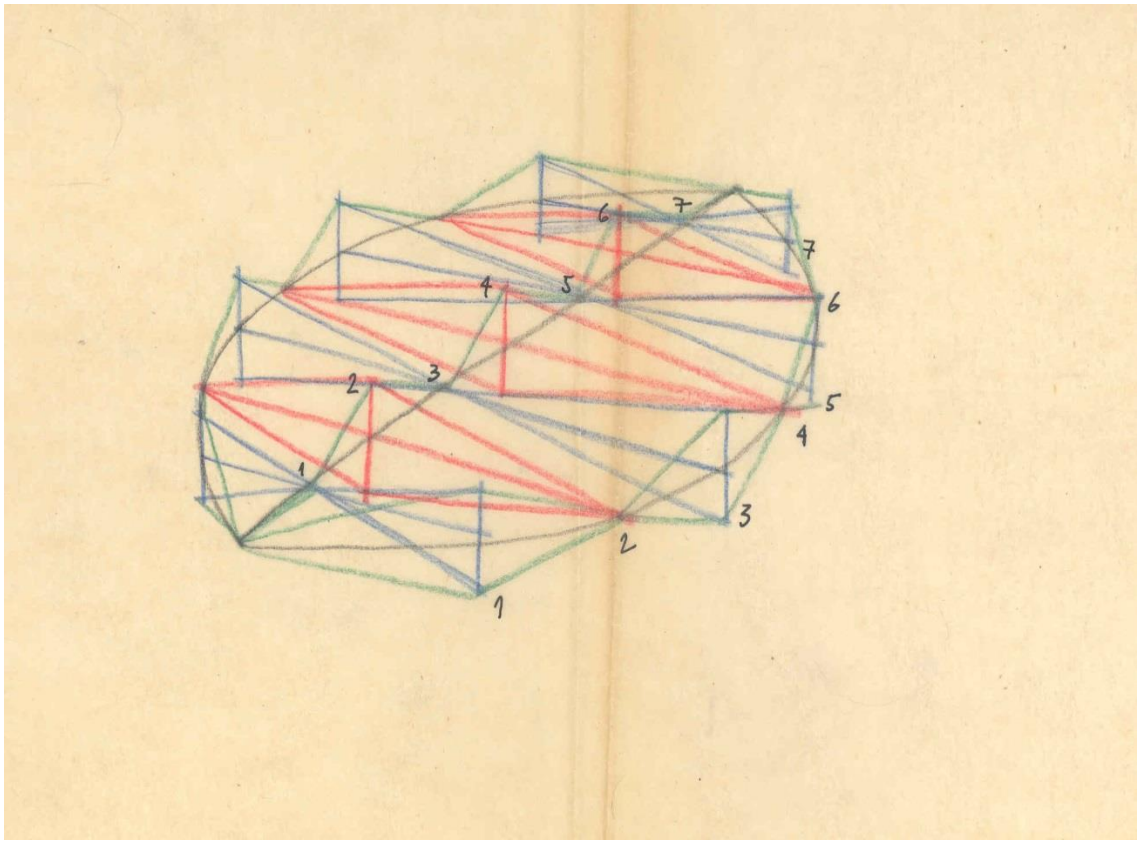


Ilustração 21 – Desenho de Manuel Tainha a propósito da Pousada de Santa Bárbara. (Tainha, c.a. 1950).

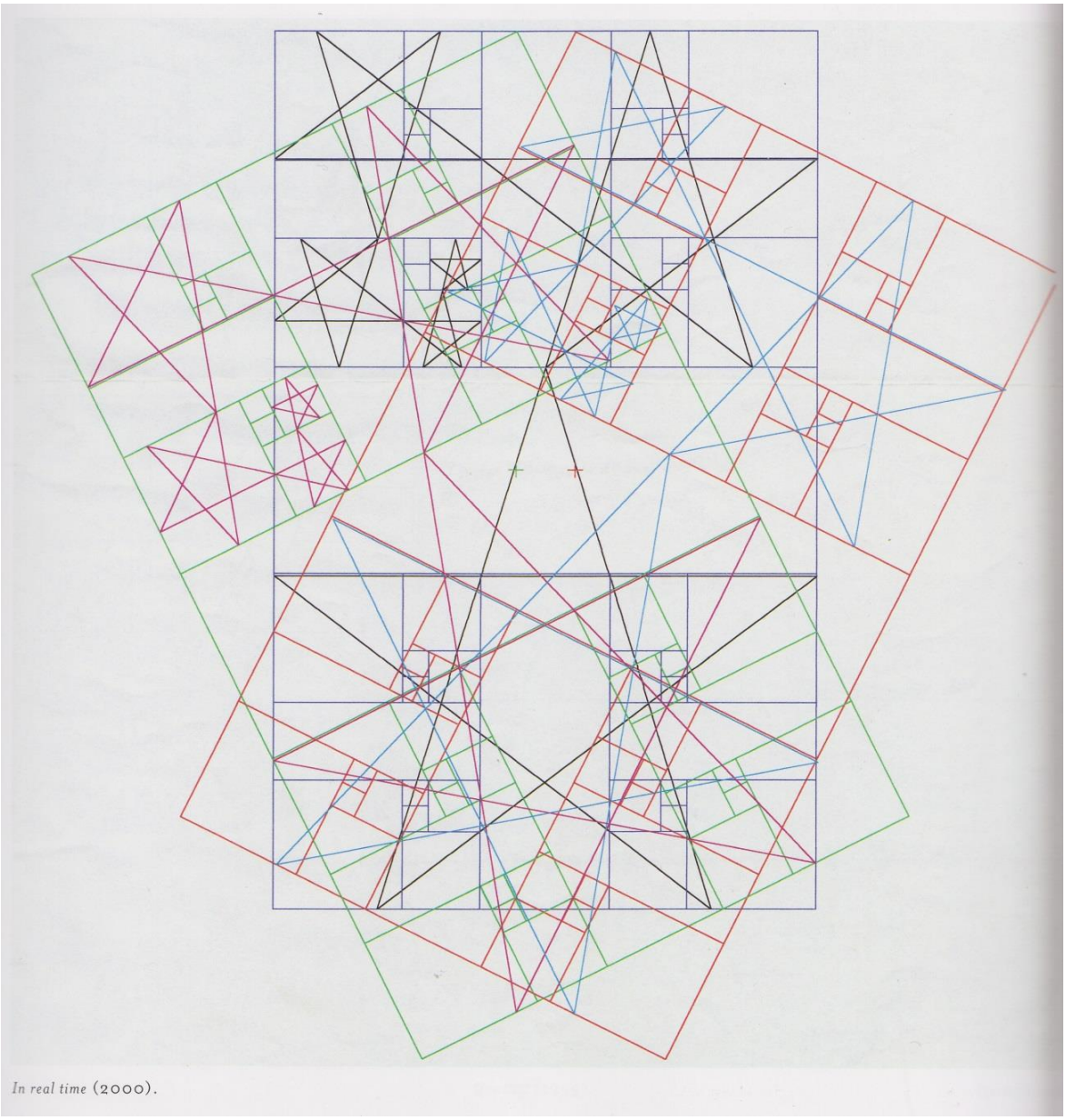


Ilustração 22 – Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 264).

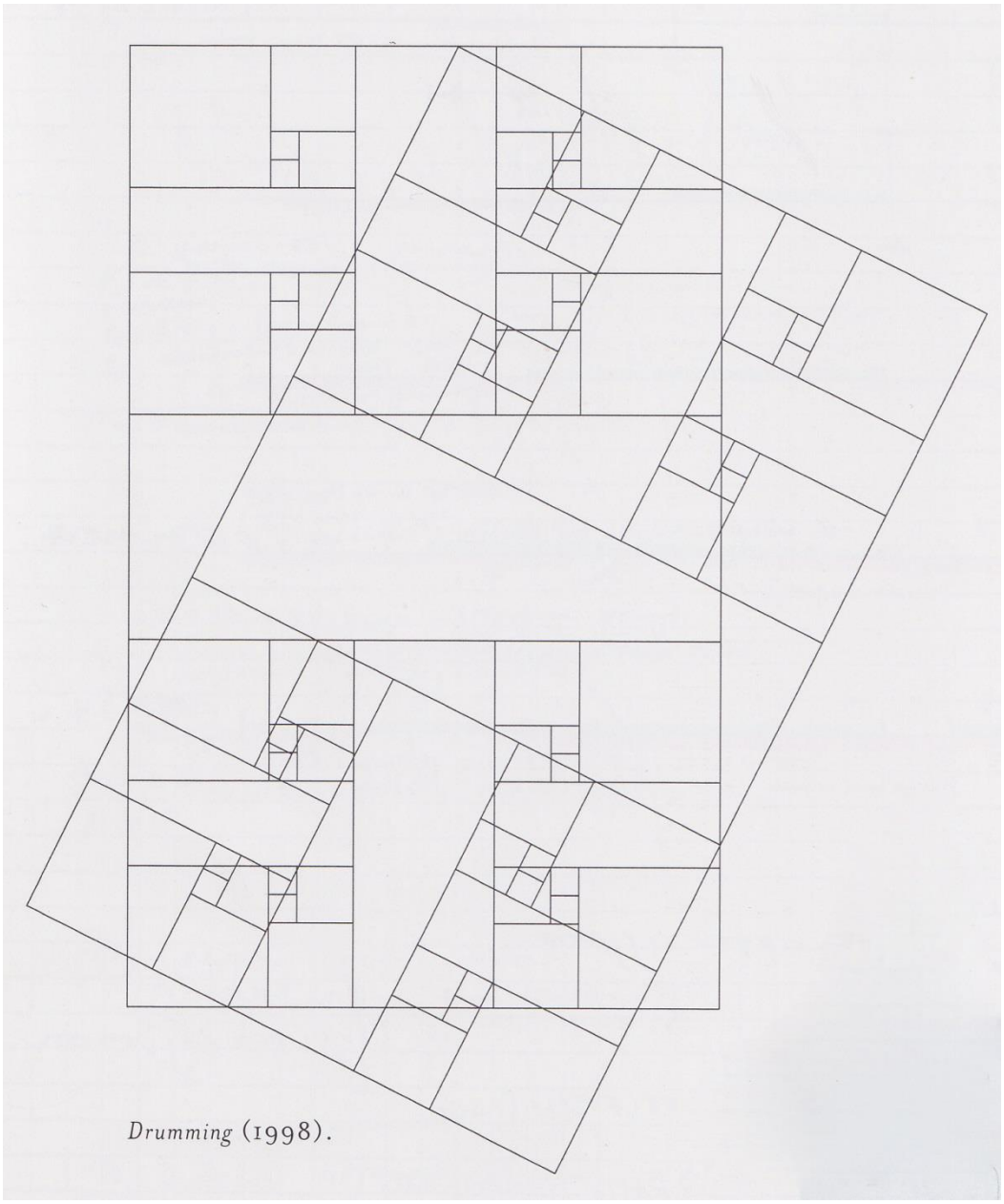
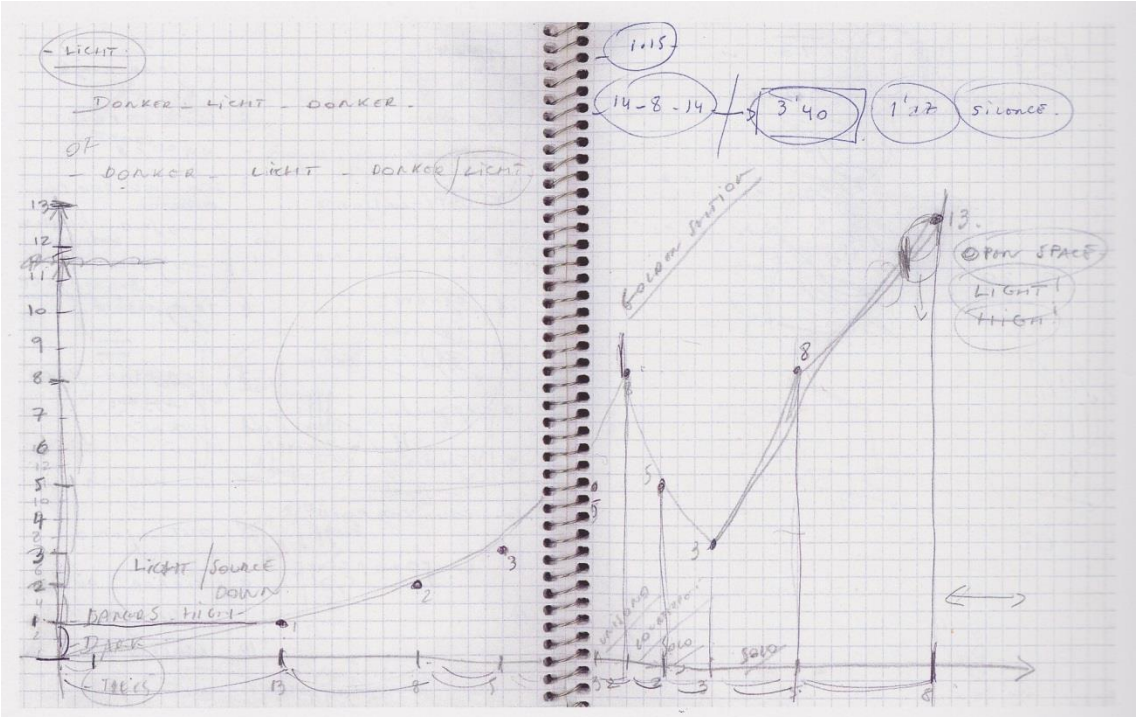


Ilustração 23 - Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 262).



Small hands (2001).

Ilustração 24 - Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 265).

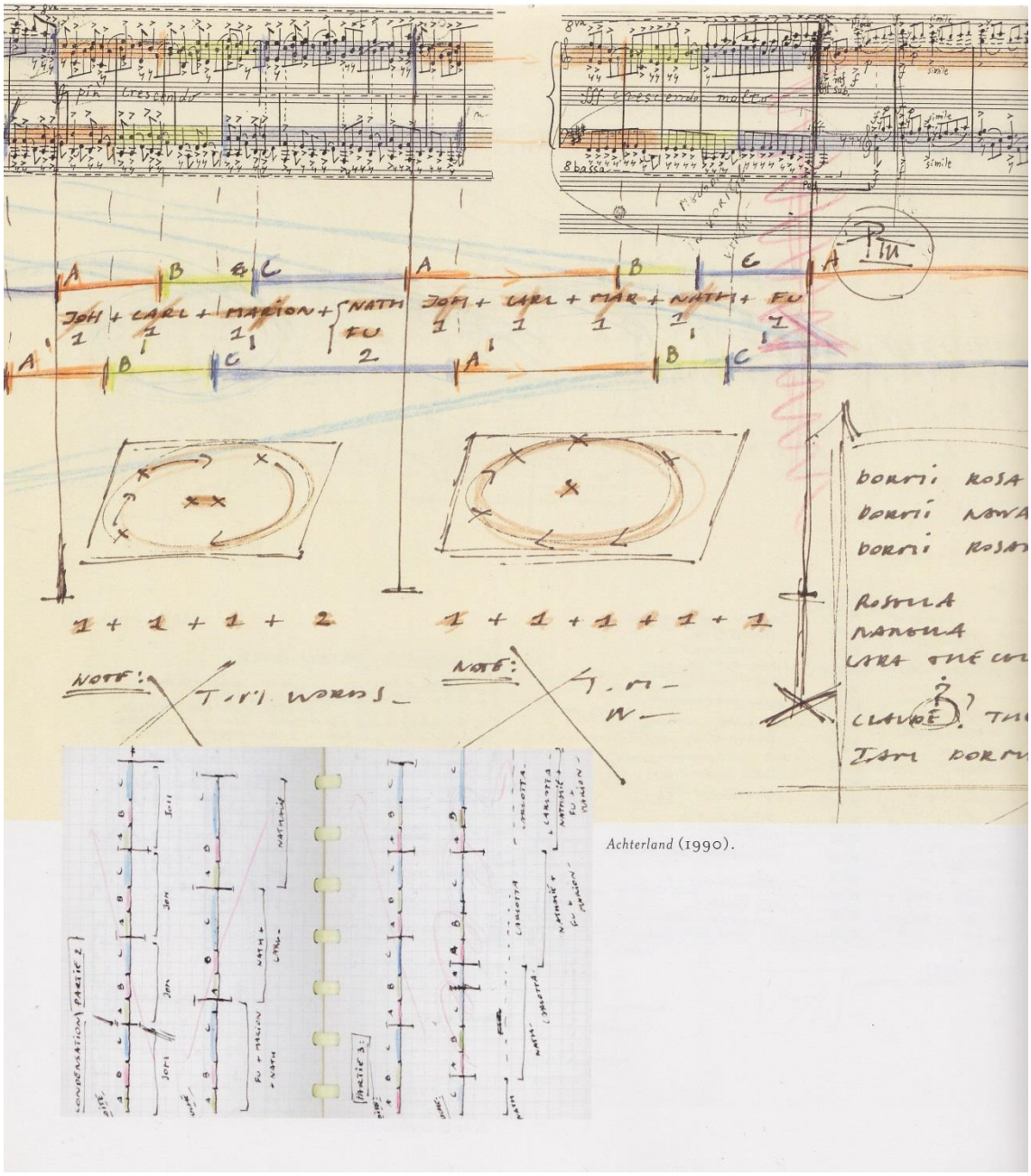


Ilustração 25 - Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 266).

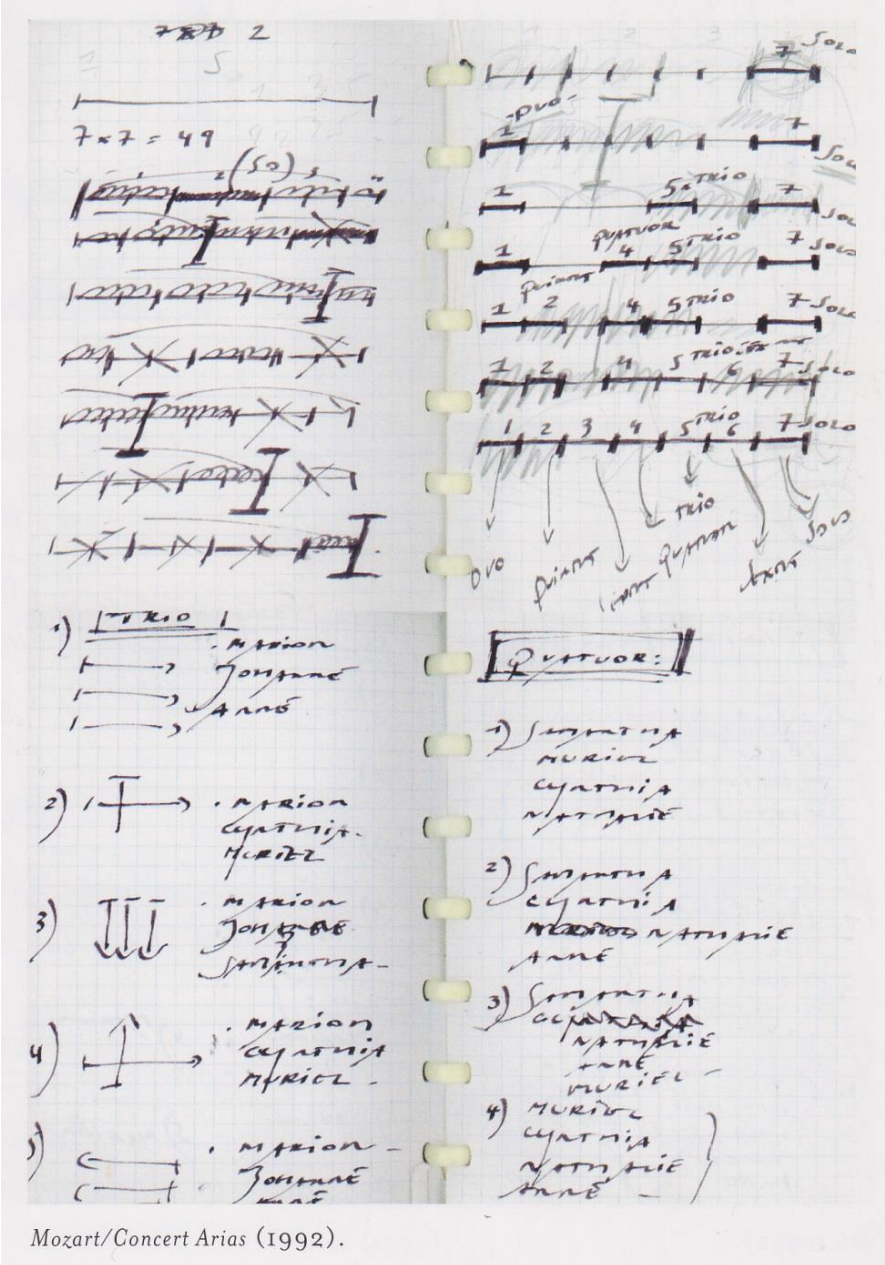


Ilustração 26 - Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 267).

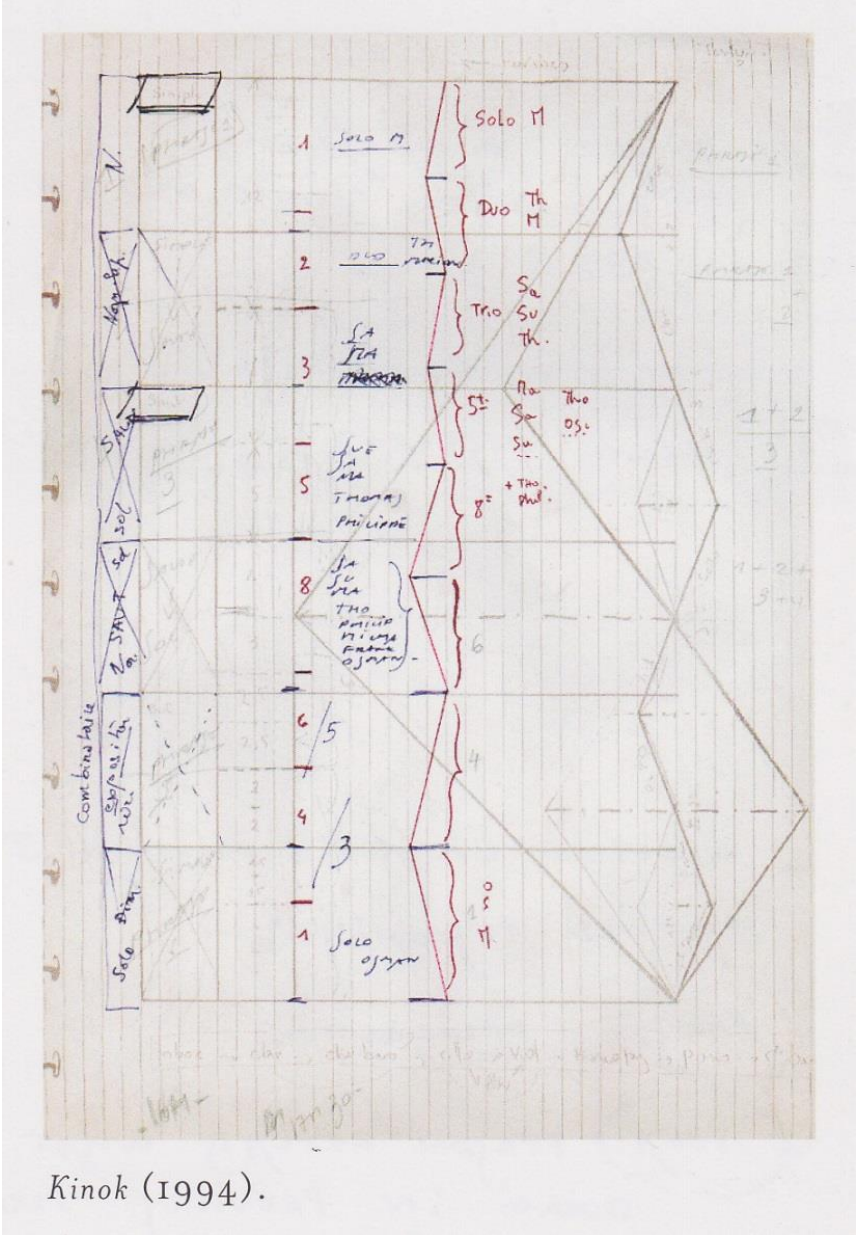
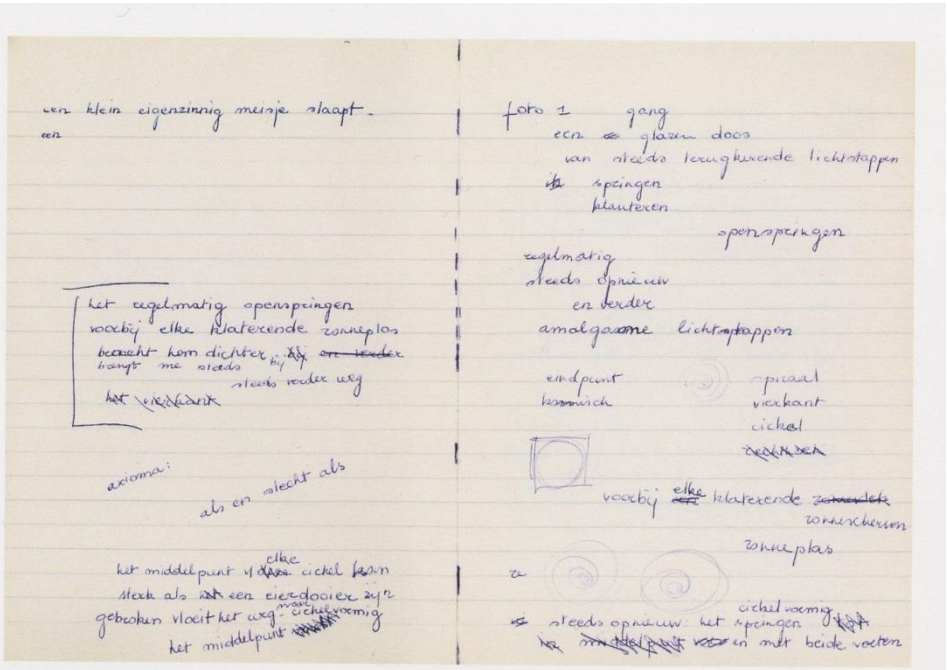
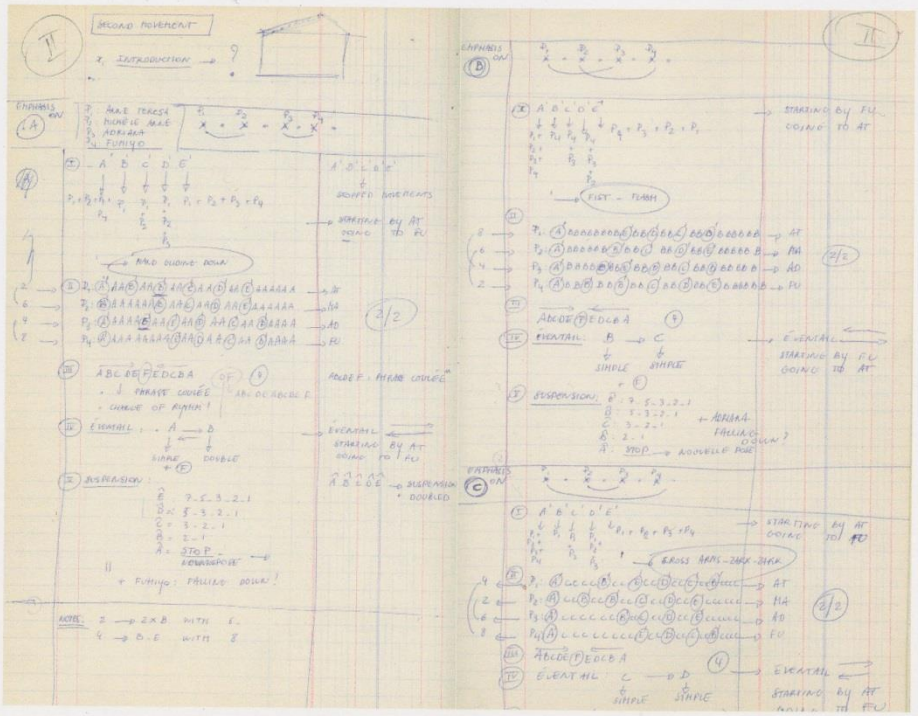


Ilustração 27 - Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 269).



Asch (1980).



Rosas danst Rosas (1983).

Ilustração 28 - Anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adolphe et al, 2002, p. 262).

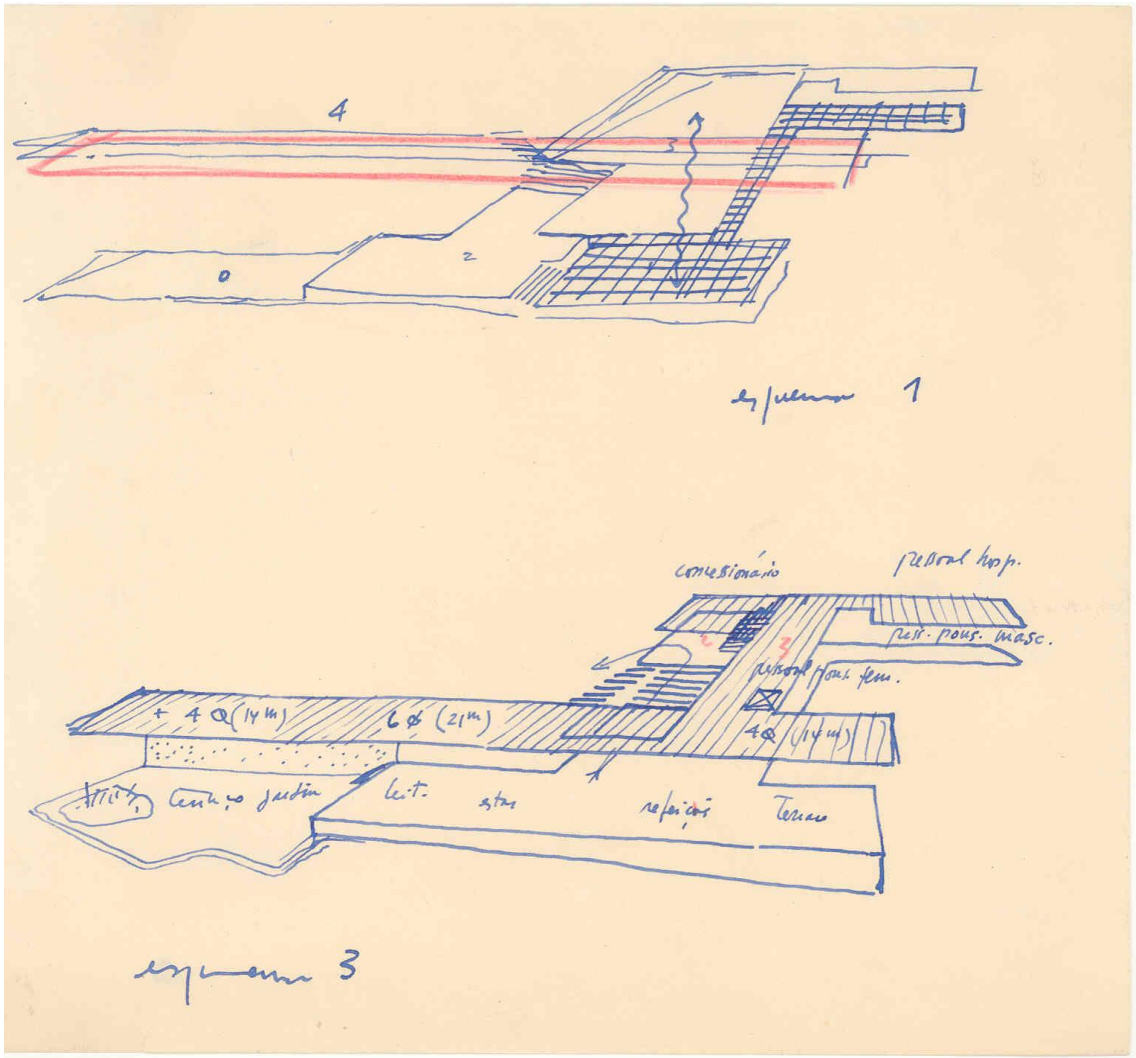


Ilustração 29 - Esquissos da Pousada de Santa Bárbara, realizado pelo arquitecto Manuel Tainha. (Tainha, c.a. 1950).

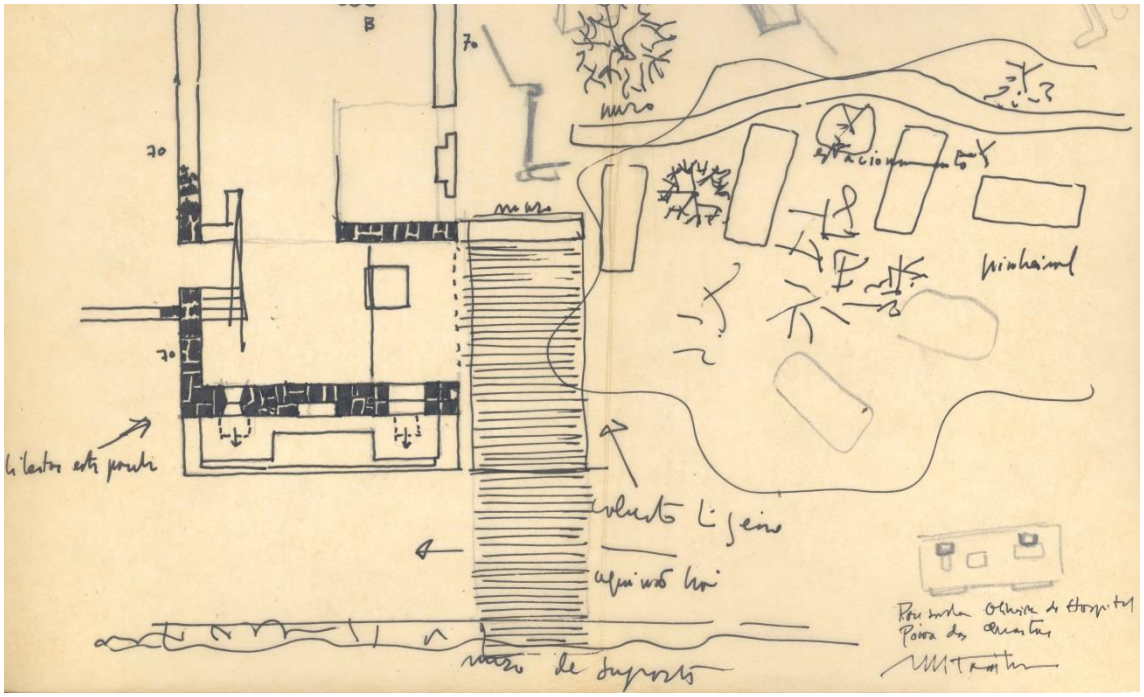


Ilustração 30 -. Esquiços da Pousada de Santa Bárbara, realizados pelo arquitecto Manuel Tainha. (Tainha, c.a. 1950).

3.3. A ZONA: O CORPO QUE SE IMAGINA

Ilustração 31 – Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 80).

.

Zona. Poro-contaminação. Espaço de criação.

A relação com a consciência[68] torna-se presente também no processo criativo, desenvolvido tanto na dança como na arquitectura, embora em níveis diferenciados.

[68] Consciência: "intuição mais ou menos clara que temos, dos fenómenos psíquicos; todo o conhecimento imediato; sentimento de si mesmo; impressão; opinião; convicção íntima; sinceridade; honradez; cuidado;

Num jogo infinito de inversões e subordinações, avançamos num processo inconscientemente consciente. José Gil afirma, relativamente à dança: "Se nos tornarmos demasiado conscientes do nosso gesto, aumentaremos consideravelmente as probabilidades de o falhar." (Gil, 2001, p. 157).

E talvez neste ponto específico (tornarmo-nos "conscientes do nosso gesto"[69]) a dança e a arquitectura se afastem no seu processo de execução. Se para o bailarino que executa o seu gesto, estar demasiado consciente poderá significar a sua falha; em arquitectura, a execução do seu exercício faz-se de forma consciente.

> Enfim, seja destino, seja premeditação o que é certo é que a composição arquitectónica é sempre um processo experimental, em que as experiências são feitas, não com conceitos (isso é próprio da filosofia), mas com imagens (Tainha, 2010, p. 6).

O aspecto mais interessante desta co-relação/comunhão entre as duas artes do corpo[70], parece estar nesta **"porosidade"** que pode existir em/entre cada uma delas. Este sentido de "poro" (quase) imperceptível, abriga um espaço: a zona. A *zona* que não é apenas o espaço tido como imaginário, nem o espaço vazio[71]. É importante atribuir, aqui pontualmente, um significado concreto de "vazio", que vai além da definição do espaço dito 'vazio' por nós habitado. Pensemos este "vazio" como um **poro**. É o poro que permite a especulação. É o poro do "corpo sem órgãos" que Deleuze define, o poro do corpo-espaço das possibilidades. Especular e permitir que as matérias/disciplinas se contaminem. Porque nada existe por separado. Tudo é um todo, ainda que, se apresente dividido pelas *partes*. As partes do todo.

A zona constitui-se assim, como uma **plataforma** – constituída por *poros* – que existe dentro de nós. Assimilada inconscientemente, manifesta-se em consciência. O núcleo da imaginação, que se estende entre as várias disciplinas. Disciplinas que se massificam exteriormente, a partir do seu poro mais interior e invisível. A contaminação dessas mesmas disciplinas entre si, impulsiona e potencia o desenvolvimento e a maturação mútua. José Gil, fala-nos na *zona*, enquanto espaço paradoxal. Designando *zona*, também espaço interior virtual ou espaço da consciência do corpo. Todas estas designações, denominam no entanto, um espaço

esmero; rectidão; justiça; escrúpulo; examinar atentamente os seus próprios actos ou sentimentos. Do latim *conscientia* – "conhecimento". (Costa et Sampaio, 1998, p. 409).

[69] Estar "consciente do gesto" poderá significar o que Fernando Távora referia como "conhecer a circunstância"?

[70] Tendo em conta que na dança a primeira matéria prima de trabalho é o corpo, enquanto que na arquitectura é o espaço. Espaço sem o corpo. Nesta fase o corpo e o seu movimento, durante esta fase de projecto é insinuado.

[71] Ver segundo a definição presente no glossário.

transcendental (e) artístico, onde as projecções de movimento que nele se formam, constituem o "limiar entre o pensamento e a imagem". É a zona incrivelmente plástica dos movimentos virtuais "inimagináveis", e ainda assim, reais. Reais porque são pensados. A zona doadora de sentidos (Gil, 2001, p. 169).

É este espaço (zona) – que nos permite exprimir, criar, imaginar e especular – que a dança e a arquitectura parecem partilhar em uníssono. O mesmo espaço de criação: a zona plástica**,** na qual é possível estender e concretizar o movimento e, posteriormente, conduzir o traçado imaginado à sua execução real.

Ilustração 32 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 71).

Não poderia existir dança sem um espaço paradoxal correspondente, através dele, espaço paradoxal correspondente – zona – é possível conceber os movimentos de um ponto de vista que, não é exterior, nem interior, mas é, as duas coisas ao mesmo tempo (Gil, 2001, p. 169)**.** Traduzindo-se em esquemas e traçados (extremamente abstractos por vezes). E é aqui que a dança e a arquitectura partilham métodos e mecanismos: na representação por meio de esquemas e traçados. A importância da

anotação coreográfica na dança, atinge um nível de importância e comprometimento, equiparável aos esquissos e aos desenhos rigorosos do processo arquitectónico.

Como que num movimento ondulatório, parecem ir-se encontrando e afastando, para que, posteriormente se voltem a encontrar, através de vários pontos de contacto, cruzando-se nos seus pontos de origem e no seu centro.

4. PISTAS: ENTRE A COREOGRAFIA E O HABITAR

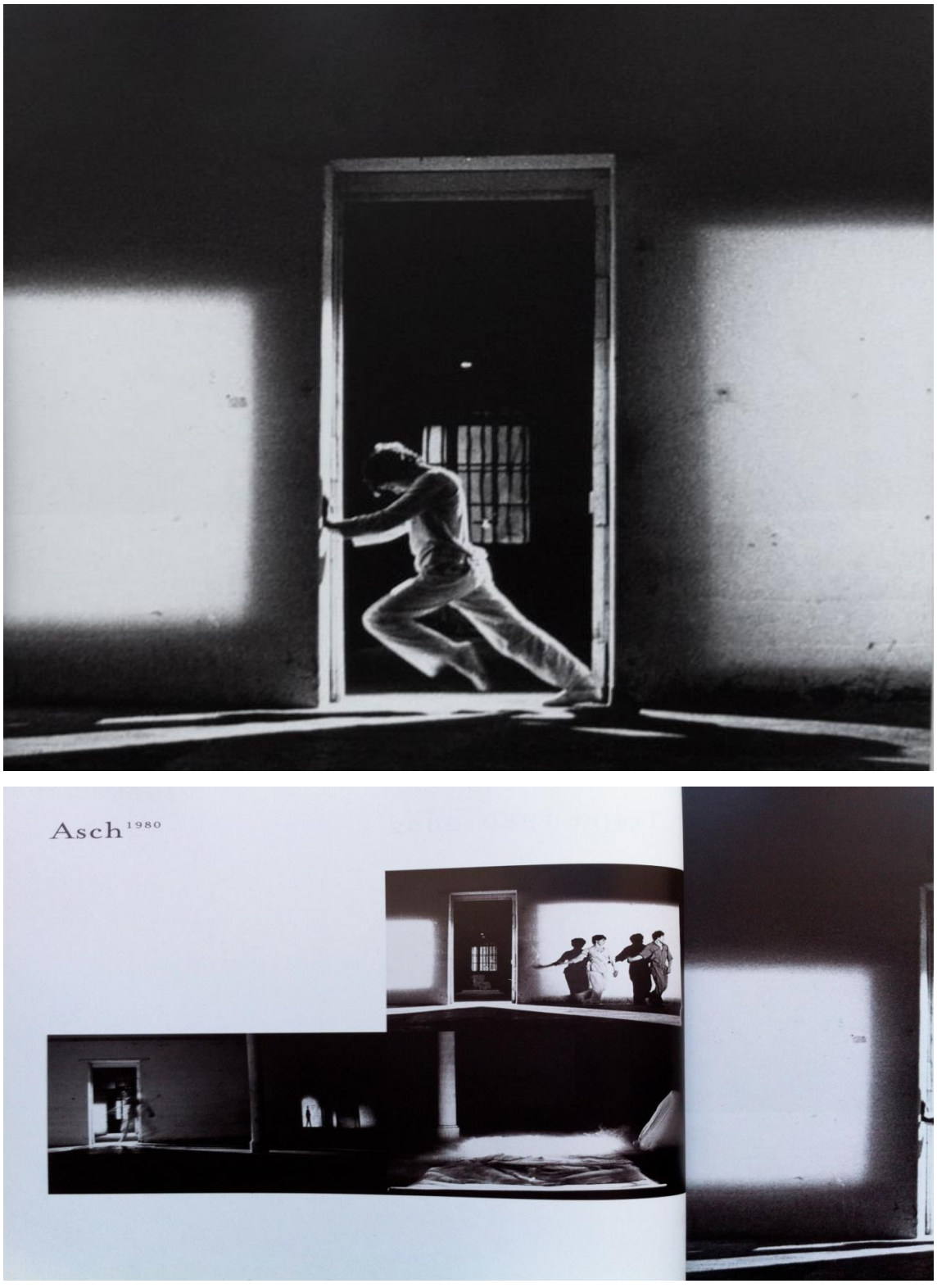


Ilustração 33 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 43).

Organização. Corpo. Arquitectura. Projecção.
Dança. Gravidade. Meio.

"It's not about steps anyway. Choreography is about organization. Organize the body or organizing the body with others bodies. Framings of organization. The environment." (Forsythe, 2010).

Arquitectura _____ **Corpo** _____ Dança

I

[Projecção]

"A relação entre a pré-determinação coreográfica dos movimentos e a liberdade de intervenção" (Gil, 2001, p. 35) que José Gil diz existir na dança, verifica-se no exercício de arquitectura sempre que o arquitecto estabelece relações espaciais: hierarquizando e organizando o espaço através da criação de percursos, determinando a abertura ou o fecho dos vãos, etc. Cada decisão tomada na "liberdade de intervenção" do arquitecto cria circunstância[72]: tal como define Fernando Távora e referido no ponto três. O drama, como refere, que resulta da possibilidade de escolha e da possibilidade de selecção. Apresentando-se as variadas opções, organizadas segundo conjuntos infinitos de grupos e esquemas. Qualquer que seja o caminho tomado, para chegarmos a cada um dos lados: a habitação que nos proporciona a arquitectura, tal como a experimentação[73] que nos proporciona a dança, o ponto de chegada parece ser sempre o mesmo: o corpo.

É o corpo que permite que o drama viva.

[72] Consultar ponto 3.3.
[73] É importante, esclarecer aqui que esta "experimentação" não tem necessariamente que ser directa. Nós enquanto espectadores não precisamos de dançar uma peça para absorver as sensações e as emoções que o autor nos pretende fazer experimentar.

O corpo vive ‘preso’ entre os dois conceitos *do fazer* – dançado ou habitado.

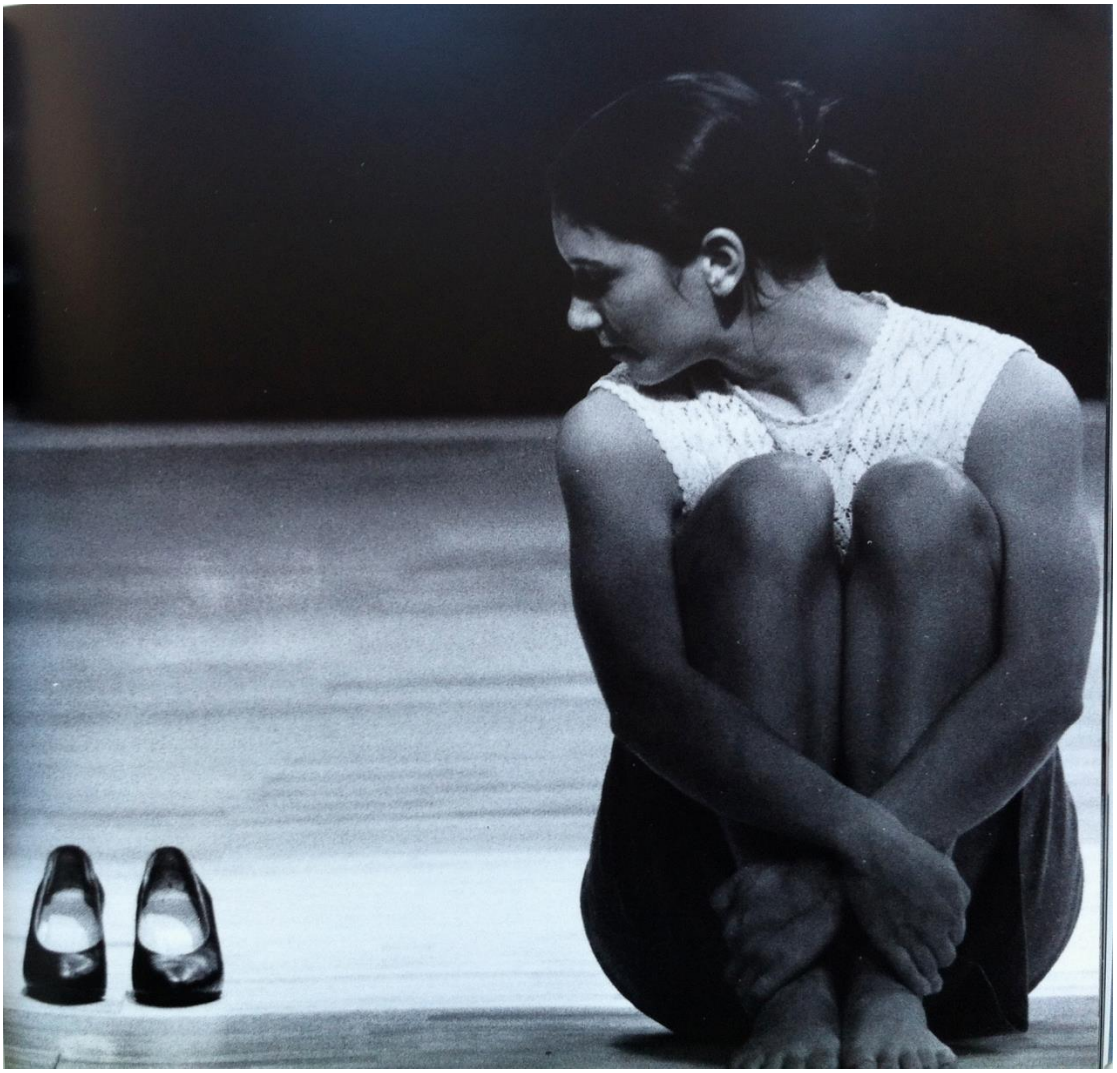


Ilustração 34 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 121).

Debrucemo-nos novamente sobre o corpo (corpo, pele e textura). Aprofundar a questão do corpo, levar-nos-ia a perguntar: Até que ponto, na arquitectura corrente, o corpo se leva realmente em conta?

Marco Cruz[74], arquitecto, apresenta-nos um interessante processo e ponto de vista, sobre a pesquisa do papel do corpo na experimentação de um edifício arquitectónico. Afirmando que a arquitectura contemporânea é fria e falhou o corpo refere:

[74] Premiado pelo Royal Institute of British Architects (RIBA) pela sua tese de doutoramento, que se intitula “O corpo habitável da arquitectura”, Marcos Cruz refere que ao contrário de outras áreas, como por exemplo as artes plásticas que foram ao ponto de “remover a questão do belo”, na arquitectura não houve

> Se isso não tivesse acontecido, talvez hoje já tivéssemos um envolvimento diferente e mais intenso com ela. Poderíamos, quem sabe, ter paredes de látex que funcionariam como fatos, com sensores que nos permitiriam comunicar uns com os outros à distância. [...] A pessoa podia sentar-se dentro dessa pele hipersensível. E vestir a arquitectura tornar-se-ia um acto literal". (Cruz *apud* Coelho, 2009).

Procurando reler a história da arquitectura do século XX, de uma forma nova, segundo refere, Marcos Cruz pesquisa edifícios que demonstram uma relação especial com o corpo (Cruz apud Coelho, 2009). Encontrando em Domenech i Montaner, Alison e Peter Smithsons, Charles Moore, Rudolf Schindler e Richard Neutra,[75] Jorn Utzon e, também, em Le Corbusier, exemplos importantes para o seu estudo. Interessa-lhe em particular, por exemplo, os confessionários que Le Corbusier desenha à escala humana para a igreja de Ronchamp (Coelho, 2009, artigo publicado.). O confessionário como uma espécie de "vestido" ou de "protecção" para o corpo do "confessor".

Se a arquitectura se experimenta através do corpo, por sua vez, através dos sentidos, é importante, esclarecer, de que forma são valorizados os sentidos: a visão o tacto e a audição, especialmente.

> Por cierto, son los ojos los que se entregan fundamentalmente al 'consumo sensorial', pero jamás debiéramos subestimar los poderes de nuestros otros órganos receptores, de su sensibilidade y de todas las complejas subtilezas que entraña nuestra existência orgânica. (Neutra, 1958, p. 23).

Sentidos: este constitui um segundo ponto de entendimento fundamental sobre o tema que Marcos Cruz se propõe a pesquisar. Admitindo à partida, que a visão foi o grande meio de comunicação do século XX – o sentido privilegiado, sendo que, o tacto e a audição, tão importantes na experimentação do espaço arquitectónico, acabaram por ser rejeitados (Coelho, 2009). De forma a compreender o porquê privilegiar o sentido da visão em detrimento dos restantes sentidos, Marcos Cruz, parece avançar numa

um momento de ruptura, sendo que poderíamos continuar a fazer como os romanos faziam porque "já estava tudo inventado". Referindo que a arquitectura já não carrega consigo a memória necessária para a sociedade continuar, pois já não constitui a carapaça de protecção mais importante que temos; um cartão de crédito, por exemplo, pode dar-nos mais segurança do que um edifício. Defendendo que os edifícios devem constituir-se enquanto espaço de comunicação, falando sobre pele artificial e paredes de latex, refere que se trata de conferir mais "humanidade a todo este mundo", assim teríamos espaços que em vez de separarem as pessoas, permitir-lhes-ia comunicarem-se. (Coelho *apud* Cruz, 2009).

[75] "O tema central tanto da obra como das escritas de Neutra era o impacto benéfico de um ambiente bem projetado sobre a saúde geral do sistema nervoso humano. "La cuestión práctica consiste en que, antes de gastar mil millones de dólares en un sistema de carreteras, de tránsito y de estacionamento, es necessário determinar qué fenómenos funcionales podrían suscitarse dentro de nuestro ser a causa de todo ello, qué consecuencias de este diseño podrían preverse en nuestra própria vida orgânica, guiada por los sistemas nervioso y endócrino." (Neutra, 1958, p. 16).

procura que encontra a sua justificação numa "estética da higiene". O aparecimento desta "estética da higiene", acontece quando no final do século XIX – início do século XX, são adoptadas algumas medidas por razões de saúde pública. Essas medidas, influenciam profundamente a arquitectura que passa a ser produzida a partir daí, assim, o branco minimal aesthetic e depurado passa a encontrar-se ligado acima de tudo à ideia de um espaço mais saudável, não apenas à expressão de um pensamento ou uma corrente estética mas, acima de tudo à ideia de um espaço mais saudável (Coelho, 2009, artigo publicado.). Este facto passa a constituir-se enquanto um dogma (ainda que passe muitas vezes despercebido), sobre o qual, a arquitectura contemporânea se tem construído e sedimentado: o branco e o minimal passam a estar associados à seriedade e à exigência intelectual, passando o material, por sua vez, a ser desprezado (Coelho, 2009.). Exemplos de materiais são por exemplo: os azulejos, o aço e o vidro.

Deste modo, Marcos Cruz, procura assim desmistificar (chegando mesmo a rejeitar segundo afirma) estes "dogmas" actuais. Assim, assinala-nos um ponto importante para a compreensão mais completa sobre a relação que o corpo estabelece com o espaço e, de que forma, a interpretação e valorização desse mesmo *corpo* poderão (deverão?) ser pensadas.

> A condição humana no fundo é uma contradição. [...] Há novas ameaças, novos perigos, coisas inesperadas, e eu acho que nisso a arquitectura está a desempenhar o seu papel exprimindo estas contradições [...]. No tempo em que eu nasci nós acreditávamos num mundo melhor, havia ideais a atingir. Se calhar na altura o problema da arquitectura era resolver problemas básicos da habitação. Isso hoje está mais ou menos garantido e há uma maior liberdade para explorar mais a condição humana. [76] (Pereira, 2009)

Explorar a condição Humana, por sua vez, poderá significar o questionamento, como Marcos Cruz faz, questionando a arquitectura, se esta, precisa, ou não, de encontrar

[76] Excerto retirado da entrevista de Nuno Teotónio Pereira, pela Vitruvius: "Gostávamos que comentasse a seguinte frase "o edifício arquitectónico já foi uma oportunidade para melhorar a condição humana. Hoje é entendido como uma oportunidade para expressar e questionar essa condição humana" (Questão colocada por Robin Evans, historiador americano).
Nuno Teotónio Pereira: "A condição humana no fundo é uma contradição. Vivemos num mundo contraditório, cheio de conflitos (cada vez mais). E há as questões ambientais, sociais, as questões culturais. Cada vez essas contradições se agudizam. Confesso que às vezes sinto uma certa comoção acerca disso, do caminho que o mundo leva. Eu cresci num ambiente em que o futuro ia ser melhor, havia muita miséria, muita fome mas o futuro ia ser melhor, e de resto hoje vivemos numa situação em que o futuro pode ainda ser pior do que aquele em que vivemos hoje. Há novas ameaças, novos perigos, coisas inesperadas, e eu acho que nisso a arquitectura está a desempenhar o seu papel exprimindo estas contradições, de alguma forma essas angústias. No tempo em que eu nasci nós acreditávamos num mundo melhor, havia ideais a atingir. Se calhar na altura o problema da arquitectura era resolver problemas básicos da habitação. Isso hoje está mais ou menos garantido e há uma maior liberdade para explorar mais a condição humana. (Pereira, 2009, série 034.01)

um novo sentido. Referindo que, para o arquitecto, isso passará pela relação com o corpo (Cruz *apud* Coelho, 2009). O corpo que Marcos Cruz descreve como "ciborguiano"[77] é elemento fundamental no estudo que elabora quando pretende desmistificar os "dogmas" que estão ainda presentes na arquitectura contemporânea. Este esclarecimento poderá, eventualmente, "libertar" a arquitectura de algumas ideias pré-concebidas e, assim, esclarecer o valor do corpo implicará chegar a compreender o potencial dos sentidos de que o *corpo* é dotado.

"Será que há uma arquitectura que se pode viver mais pelo tacto do que pela visão?". "E, já agora, que se pode vestir?" – É esta a questão retórica deixada por Marcos Cruz, que favorece e privilegia o entendimento sobre a percepção do espaço através dos sentidos e o contacto a uma distância mais curta (Cruz *apud* Coelho, 2009).

Ilustração 35 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. (Adohphe et al, 2002, p. 106).

Neste sentido, resta-nos reconhecer que "No mundo, o que percebemos não é nunca a sua realidade, mas apenas a repercussão das forças físicas sobre os nossos órgãos sensoriais." (Hall *apud* Kilpatrick, 1986, p. 55). Desta forma, são os nossos receptores

[77] Na primeira parte da sua tese de doutoramento, Marcos Cruz, traça a evolução do corpo ao longo da História – partindo do corpo clássico até ao corpo moderno – passando pelo grotesco e o burguês; Marcos Cruz, defende que o corpo grotesco medieval (que se caracteriza como "deformado, bizarro, e com uma pele porosa") é o que mais tem pontos de contacto com o corpo ciborguiano de hoje. Sendo que, ambos são corpos que fascinam e ao mesmo tempo repugnam, assim refere Marcos Cruz.

sensoriais que constituem os nossos numerosos mundos perceptivos[78] (Hall, 1986, p. 59). Daí retiramos a nossa forma de perceber, percepcionar e lidar com o mundo. A importância da pele enquanto o órgão principal do tacto sensível aos ganhos e às perdas de calor, dotada da sua capacidade informativa – aqui estamos mergulhados também na capacidade informativa da pele arquitectónica, tópico tantas vezes referido em arquitectura, "a pele do edifício", abordado também por Marcos Cruz. A "pele" que é fachada que se relaciona com o envolvente, a "casca". A fachada que é mantida e reabilitada versus a fachada que recria um novo espaço no edifício; a pele que confirma e integra ou que, por sua vez, infelizmente, também pode desintegrar e desqualificar. A pele enquanto "sistema táctil" do corpo arquitectónico.

"O sistema táctil, tão antigo como a própria vida" (Hall, 1986, p. 59). São estas as ferramentas que permitem a constituição do espaço visual, auditivo[79], olfactivo. Os sistemas de recepção de informação que estão inseridos no *corpo sensível* (Hall, 1986, p. 59). Edward T. Hall refere: "A percepção do espaço não implica apenas o que pode ser percebido, mas igualmente o que pode ser eliminado" (Hall, 1986, p. 59). Segundo refere: "O que pode ser eliminado é matéria tão ou mais importante do que o que pode ser percebido, uma vez que qualifica o concreto." (Hall, 1986, p. 59). Referindo-nos que aprendemos desde a infância a conservar ou a eliminar, (sem que o saibamos) tipos de informação muito diferentes. Referindo-nos ao caso específico da arquitectura tradicional japonesa que, contrariamente à natureza do Homem ocidental, usa como barreiras visuais paredes quase de papel, que não se destinam a funcionar enquanto barreiras acústicas, mas sim visuais. Não utilizando por exemplo os muros grossos e as portas duplas, a cultura japonesa, elimina assim, vários elementos, que a nós, ocidentais, nos parecem necessários, e aos quais estamos habituámos a integrar no nosso contínuo legado cultural (Hall, 1986, p. 59).

[78] "(...) there is a cut to an aerial view, a plan, and we see the scene of carnage from above – the black clothes and deep red blood along with the scars and trails left in the pristine surrounding a face operates, by establishing a screen and then suggesting by way of marks and symbols on the screen that there is something behind it finding expression. snow, the victorious but naïve Chevalier Danceny catatonic while the manservant gently moves Valmont's clothing (see below). The point here is not so much that the scene looks like a face, but that it operates in the way that the images infuse one another just as in Chrétien's image, and the face as the red and the white intensifiers of signification are wiped away is expressionless and dead. It becomes absolutely a white wall on to which we, the audience, can project our feelings about what the character might be thinking and feeling. There is no longer anything coming from within, only our own feelings reflected back to us." (Ballantyne *apud* Deleuze and Guattari, 2007, p. 70).

[79] A child in the dark, gripped by fear, comforts himself by singing under his breath. He walks and halts to his song. Lost, he takes shelter, or orients himself with his little song as best he can. The song is like a rough sketch of a calming and stabilizing, calm and stable, centre in the heart of chaos. Perhaps the child skips as he sings, hastens or slows his pace. But the song itself is already a skip: it jumps from chaos to the beginnings of order in chaos and is in danger of breaking apart at any moment. There is always sonority in Ariadne's thread. Or the song of Orpheus. (Ballantyne apud Deleuze and Guattari, 2007, p. 44).

Assim, sabemos que somos um corpo que se adapta e se transforma, desde o nosso quotidiano às exigências menos usuais do seu uso. Mais do que adaptar-se, adequa-se. Na maior parte das vezes, através de processos inconscientes (Hall, 1986, p. 59). Desta forma, (e sem querer ingressar por um caminho mais estreito da biologia do corpo e por isso também do cérebro), averiguemos algumas definições que nos são sugeridas, através de alguns filósofos que têm reflectido sobre estas questões.

Reconhecendo, em primeiro lugar, que o corpo humano pressupõe o conceito de Homeostasia[80], como propriedade presente num sistema aberto, os seres vivos portam e dispõem de mecanismos específicos para regularem o seu ambiente interno a fim ser possível que mantenham uma condição estável (Costa et Melo, 1998, p. 884). Assim se define o conceito de Homeostasia. Mediante múltiplos ajustes de equilíbrio dinâmico, os mecanismos de regulação interrelacionais são responsáveis pelos ajustes do ser, no seu mecanismo interno e também na sua relação com o meio (Hall, 1986, p. 59).

Esta definição conduz-nos à ideia de que a tendência natural do corpo será estar em equilíbrio. O corpo existe em equilíbrio no seu estado normal/natural. Sobre este tópico e a propósito do equilíbrio ser circunstância[81] na relação entre o ser e o meio, José Gil, refere a dança enquanto característica comum aos seres que andam e pensam o solo, referindo:

> O astronauta não dança quando é largado no espaço ou quando, na sua cabine, não tem possibilidade de se ligar direccionalmente à Terra. Mas já a ausência de peso das estações orbitais de 2001 [no filme A Odisseia no Espaço de Stanley Kubrick] lhes permitia dançar ao som das valsas de Strauss: tinham encontrado o ponto de equilíbrio entre a força de gravidade e o movimento centrífugo à volta da terra. (Gil, 2001, p. 20).

[80] Termo Criado em 1932 por Walter Bradford Cannon, a partir do grego *homeo* similar ou igual e *stasis* estático designamos por Homeostasia: "propriedade de determinados seres vivos, a despeito das variações do meio ambiente, manterem em equilíbrio todas as suas funções e a própria constituição química dos tecidos. Do grego - homóios – "semelhante", igual + stasis "situação" (Costa et Melo, 1998, p. 884.).

[81] "Vencer o peso do corpo; tal é o fim primeiro do bailarino." (Gil, 2001, p. 20.).

4.1. PISTAS COREOGRÁFICAS

Ilustração 36 – Filme Para Pina, cena de Café Muller. (Wenders, 2011).

> Têm que continuar a procurar. E não dizia mais nada. E então, tínhamos que continuar à procura, sem saber muito bem onde, e sem saber se estávamos no caminho certo. (Bausch *apud* Bailarina de Pina Bausch, 2011).

Rede. Corpo . Palavra . Gesto . Comunicação.

Declarando que não possui um ponto de partida específico inicial, permite que as imagens produzidas pelas respostas se desenvolvam através de uma vasta rede de relações e de gestos que "adquirem progressivamente uma lógica interior" (Gil, 2001, p. 217).

Assim, também Pina Bausch, tendo de início uma ideia ainda limitada quase exclusivamente a significações abstractas, as hipóteses tornam-se numa ideia de movimento quando se desenvolvem as "associações de sentidos", quando se ligam a gestos: "quando os gestos e os movimentos se exprimirem desde o começo em emoções." (Gil, 2001, p. 217.). Sendo que "Uma palavra vem sempre rodeada de

emoções não-definidas, de tecidos esfiapados de afectos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço.": ocorre assim uma progressão num "estrato não verbal" da ideia inicial (Gil, 2001, p. 217). Maturação.

É através das perguntas que Pina Bausch efectua aos seus bailarinos, e posteriormente das consequentes respostas (verbais ou não-verbais), que se forma progressivamente uma atmosfera não-verbal que "rodeia toda a linguagem" (Gil, 2001, p. 218).

> Não se trata do silêncio, mas de qualquer coisa que não é da ordem nem da ausência nem do "branco psíquico", qualquer coisa *que quereria falar* e não pode. Qualquer coisa que passa entre a fala e o silêncio e é o murmúrio do corpo que compõe o seu sentido irradiante. [...] qualquer coisa como um meio provocado, criado pela própria enunciação, e que penetra em todas as direcções daquilo que, no corpo, pode produzir sentido ou está ligado ao sentido. (Gil, 2001, p. 218.).

Atenta ao movimento que se cria através da associação entre imagens e gestos, constituem-se ramificações[82] que gradualmente conferem o nexo da obra (Gil, 2001, p. 219).

> O que a fala atinge, a perturbação profunda que suscita, relacionam-se com sem dúvida com os corpos virtuais de que somos constituídos, até ao interior do nosso próprio pensamento." [...] Tudo se passa a um nível microscópico, o das pequenas percepções: todo o pensamento, e em particular o que entra numa relação afectiva, é acompanhado de gestos virtuais que o próprio pensamento não poderia pensar (exprimir), e que exigem um corpo para se poderem dizer. (Gil, 2001, p. 220.).
>
> Assim o não-verbal que em Pina Bausch espreita sob as frases é o do *impensável do pensamento* (não o seu impensado), impensável que só uma *géstica do pensamento* pode exprimir. (Gil, 2001, p. 220.).

Assim, para Pina Bausch, as Emoções são gestos, tal como os sentimentos e todo o tipo de afectos, porque são "forças que, de cada vez, compõem o mundo", e "essas forças só têm um material concreto para as exprimir, o corpo com os seus gestos." (Gil, 2001, p. 220).

Neste sentido poderemos dizer que Pina trabalha no plano dos gestos virtuais, que se desdobram na fala e noutros gestos: "Cria-se assim uma multiplicidade de corpos

[82] Rede – Ramificações – Raiz: A Comunicação.

virtuais nas vozes e nos actos visuais que Pina Bausch procurará actualizar (...)" (Gil, 2001, p. 221). Corpo virtual.[83]

Ilustração 37 - Filme Para Pina. (Wenders, 2011).

Utilizando um método de composição complexo – assim refere José Gil – tanto o teatro como a dança, ou mesmo a música; fazem emergir processos de "subjectivação e múltiplos devires" (Gil, 2001, p. 224). Sendo que os meios do devir são os elementos (a água, a neve, a terra, o vento), as roupas e o movimento. "A descontextualização prepara os devires" (Gil, 2001, p. 224) .

> Como tudo se passa entre (o gesto e a fala, os gestos e a música, o movimento e a fixidez), não podemos separar o que cabe à dança e o que cabe ao teatro, no Tanztheater de Pina Bausch. Como tudo se passa entre devires e subjectivações, é o teatro que penetra a dança e a dança o teatro, de tal modo que as sequências mais nitidamente teatrais são ainda dançadas, e a dança sai muitas vezes de "pequenas cenas" que se aceleram e se metamorfoseiam em movimento dançado. <Entre> as duas coisas, zonas de indiscernibilidade, como diria Deleuze. (...)
>
> Estas zonas de indiscernibilidade sobrepõem-se – como paradoxos que encerrassem outros, como se nunca um movimento fosse puramente comum, simples, de sentido único. [...]

[83] É importante referir e esclarecer aqui a definição de corpo virtual designada por José Gil, referindo que o corpo virtual é já uma multidão de corpos, "os bailarinos, quando formam séries, agem como se estivessem ao mesmo tempo sozinho e em grupo: "a mesma massa pode quase aglutinar-se". (Gil, 2001, p. 221).

> Assim a violência representada pelos corpos transmite-se às tensões paradoxais, intensificando as emoções. De onde as reacções que com frequência as peças provocam nos espectadores: divididos entre emoções divergentes, ou até mesmo opostas, violentamente bloqueados entre duplos-impasses, choram e riem ao mesmo tempo, riem de escárnio ou revoltam-se. [...]
>
> Nunca se poderá, portanto, dizer o que Pina Bausch quer dizer: o seu paradoxo maior está aí, entre um estado de coisas, uma constatação intolerável da violência paradoxal do mundo em que se misturam o humor e a crítica, e o pathos em que ela mergulha muitas vezes o espectador, na sua impotência de falar, pathos do choque entre o riso e as lágrimas. Paradoxos de todos os paradoxos que engendra por seu turno o pathos último de todos os pathos, o de não poder viver senão na dor do paradoxo inexprimível pela linguagem. (Gil, 2001, p. 228).

Assim, através dos seus pontos de partida – que segundo José Gil se caracterizam como "secos" e concisos como "telegramas" – Pina Bausch, elabora as suas peças através da exploração constante segundo uma fronteira aberta que existe entre as várias disciplinas.

Na reinterpretação que Wim Wenders cria da obra de *Pina Bausch (2011)*, no filme que dirigiu a Pina, quando observamos os cenários que são utilizados e evocados, facilmente conseguimos estabelecer uma relação directa entre a obra de Pina e a arquitectura – a rua da cidade[84] onde passa o comboio, o trânsito que circula, os eixos, as artérias principais da cidade, a envolvente, as pessoas que fazem percursos de um lado para o outro lado e se movimentando-se na cidade, os sons[85]. Assim, trabalhando muitas das vezes directamente com cenários reais, quase que poderia ser um de nós (espectador) a dançar ali, num episódio qualquer do quotidiano. Até que ponto não o fazemos?

[84] "The town is the correlate of the road. The town exists only as a function of circulation, and of circuits; it is a remarkable point on the circuits that create it, and which it creates. It is defined by entries and exits; something must enter it and exit from it. It imposes a frequency. (…) to follow the circuit of urban and road recoding. (…)Towns are circuit-points of every kind, which enter into counterpoint along horizontal lines; they effect a complete but local, town-by-town, integration. Each one constitutes a central power, but it is a power of polarization or of the environment [milieu], of forced coordination. (…) Notice also that this town, which is always part of a network, constitutes a power of the milieu, a power of the environment, the Umwelt. If I am in the town, then it is my environment, but the town itself is between other towns, which make its environment. Any 'thing' can be described as an environment if we think of it at an appropriate scale." (Ballantyne *apud* Deleuze and Guattari, 2007, p. 81).

[85] Sonorous or vocal components are very important: a wall of sound, or at least a wall with some sonic bricks in it. A child hums to summon the strength for the schoolwork she has to hand in. A housewife sings to herself, or listens to the radio, as she marshals the anti-chaos forces of her work. Radios and television sets are like sound walls around every household and mark territories (the neighbour complains when it gets too loud). For sublime deeds like the foundation of a city or the fabrication of a golem, one draws a circle, or better yet walks in a circle as in a children's dance, combining rhythmic vowels and consonants that correspond to the interior forces of creation as to the differentiated parts of an organism. A mistake in speed, rhythm, or harmony would be catastrophic because it would bring back the forces of chaos, destroying both creator and creation. (Ballantyne, 2007, p. 45).

Ainda assim, o mais interessante na obra de Pina Bausch parece residir no seu extraordinário "método" de trabalho, no seu meio e na "técnica" que utiliza para compor e desenvolver as suas performances. É o modo de fazer que mais se assemelha ao que o arquitecto faz, e por isso, também à arquitectura: a procura constante. É a partir da capacidade de explorar uma relação que de início, apenas se depreende. Que se deduz, que está implícita e que não se mostra logo à partida materializada. Insinua-se.

E neste ponto, por certo compreenderemos as suas palavras quando refere: "Tudo o que se pode fazer é insinuar" (Bausch, 2011), "As palavras também não podem falar mais, do que apenas evocar as coisas. É aí que vem a dança" (Bausch, 2011 2011). Um modo para se expressarem. Referindo que: "É tudo uma linguagem que se pode aprender a ler." (Pina *apud* Bailarino, 2011). É esta mesma procura que está presente no processo arquitectónico, na distribuição do programa e na organização do espaço. É neste sentido que procuramos compreender como os dois processos – ainda que com propósitos e fins aparentemente distintos – se encontram mergulhados na mesma procura e na mesma busca. Ficando atrás da 'pele' que observamos, um 'avesso', um espaço que, embora não possamos ver directamente, sabemos que existe: a pele do nosso corpo que cobre os órgãos, a pele do edifício, as gavetas que Salvador Dalí representa na Vénus de Milo. É preciso que se compreenda este 'avesso' para além dele próprio. As nossas costas, a pele das nossas costas, que não vemos directamente, mas sabemos que existe. É este também o propósito da obra: o processo que nos conduz a ela. Para que no final, enfim, a obra passe a existir por si própria. E diga tudo por si própria.

A materialização a partir do objecto presente por exemplo na obra de Pina Bausch em "Café Müller", permite-nos compreender a capacidade que Pina Bausch revela em materializar uma ideia a partir apenas de uma mesa e quatro cadeiras. (Pina *apud* Bailarina de Pina Bausch, 2009).

Ilustração 38 -. Filme Para Pina, cena exterior. (Wenders, 2011).

4.2. ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

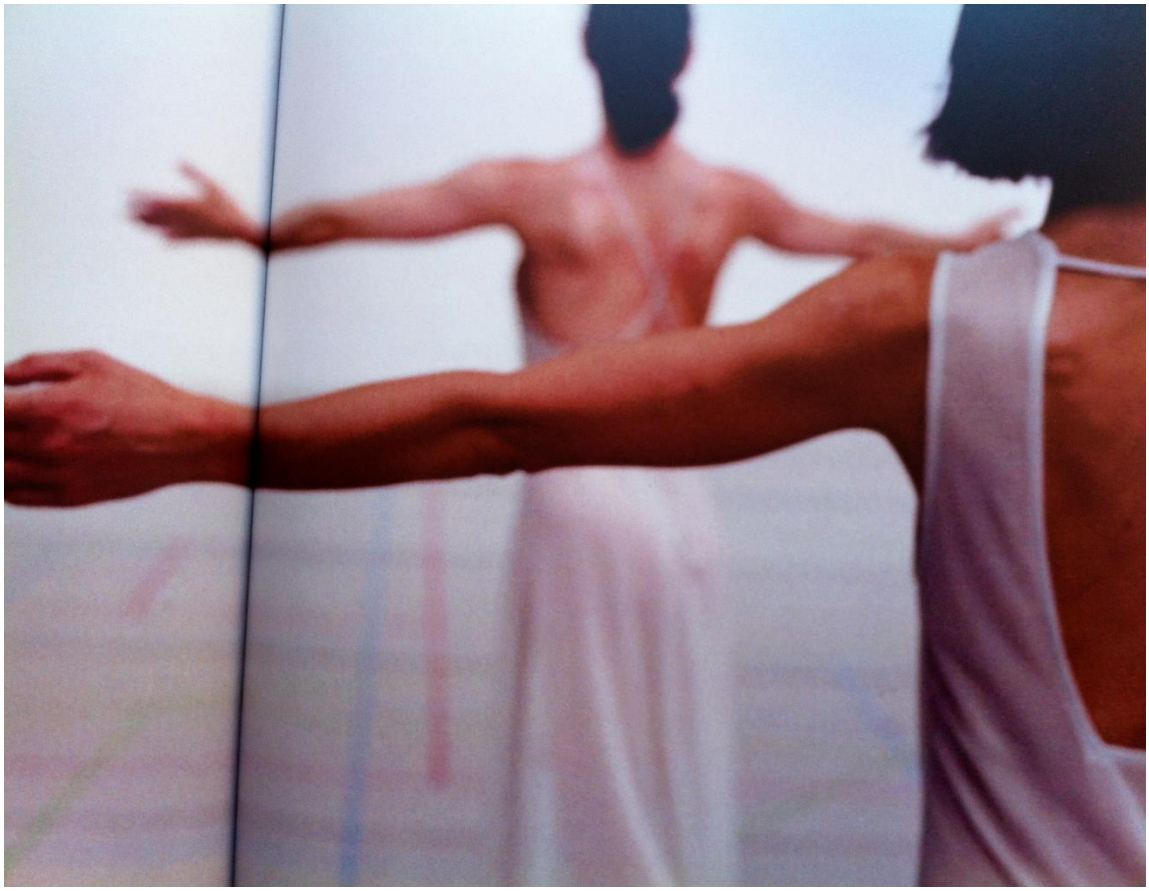


Ilustração 39 - Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker, “Small Hands (out of the lie of no)” (Adohphe et al, 2002, p. 106).

O aspecto mais interessante do trabalho de Anne Teresa De Keersmaeker, parece ser a decomposição, simplificação e (por tanto) a sua capacidade de conseguir uma sofisticação extrema (Jérôme Bel, 2002, p.124.).

A peça *Rosas* estrutura-se em 4 partes a partir de quatro posições simples que resumem, com pertinência, as possibilidades de posições "básicas" do corpo humano: deitado, sentado, ajoelhado e em pé – ocupando o espaço possível que os extremos do corpo permitem. A este esquema inicial, reduzido ao mínimo (minimalista) são adicionadas, gradualmente, questões de maior complexidade (Bel, 2002, p.124.). A coreografia vai 'corroendo' os bailarinos à medida do decorrer da peça, não no sentido dos seus gestos perderem a precisão, trata-se de um outro fenómeno: é como se cada uma das quatro bailarinas, se revelasse, como se o seu íntimo mais imperceptível revelasse o seu rosto (Bel, 2002, p. 124). Alma? Como se cada pequeno elemento adicionado (pensemos aqui sobre o processo da composição em arquitectura, que trata a adição e a subtracção de matéria no corpo arquitectónico) alterasse o seu gesto, criando micro-diferenças entre eles. E nós, enquanto espectadores, descobrimos e sentimos que uma diferença de movimento – ainda que seja mínima e minúscula – se revela enorme aos nossos olhos (enquanto espectadores) (Bel, 2002, p. 124). Há um zoom crescente entre o gesto que é executado pelo bailarino, e o gesto que é recebido e assimilado pelo espectador (Bel, 2002, p. 65). De algum modo o mais perturbador neste facto é que não é um desejo das bailarinas que assim seja. Elas estão inconscientes sobre o que oferecem de si próprias. No fundo, é como se nós mesmo quiséssemos mostrar alguma coisa a nós mesmos. Mas não será esta a função da arte? Propor-nos e proporcionar-nos experiências deste tipo? Dar-nos a sensação de que vimos alguma coisa que não foi vista? A dúvida, o desafio constante de questionar (Bel, 2002, p. 65).

Assim, cada bailarina é dissociada da uniformidade do grupo, e aparece diante de nós segundo a sua "singularidade desconhecida e secreta" (Bel, 2002, p. 65.). Os bailarinos, humanos, de repente tornam-se seres sobre-humanos. Keersmaeker demonstra-nos assim, magistralmente, que a dança pode ser uma ferramenta poderosa a revelar a ciência da realidade humana (Bel, 2002, p. 65).

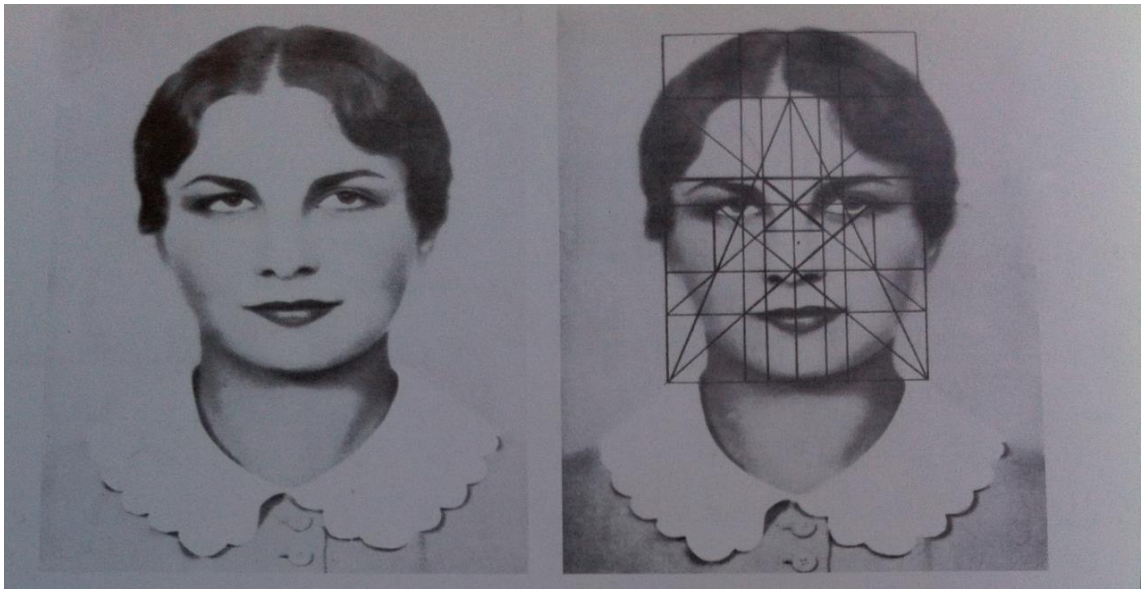


Ilustração 40 - Anne Teresa de Keersmaeker, “Saisir la structure du fue”, Rosas. (Adolphe et al, 2002, p. 18).

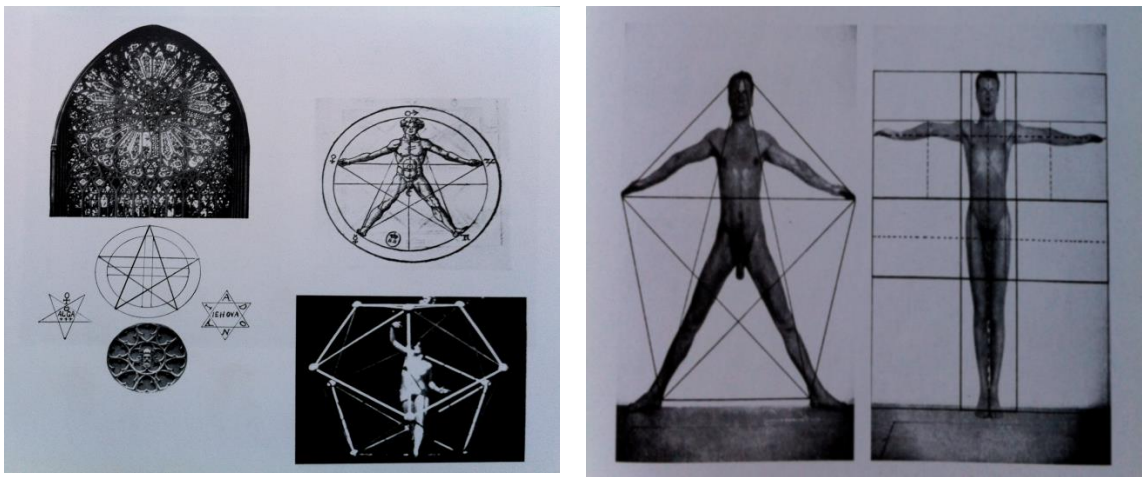


Ilustração 41 - Anne Teresa de Keersmaeker, “Saisir la structure du fue”, Rosas. (Adolphe et al, 2002, p. 19).

> Feu toujours vivant
> qui s'allume suivant la mesure
> et, suivant la mesure, s´éteint.”
> (Héraclite, séc. V a.c.)
> (Adolphe et al, 2002, p. 30.).

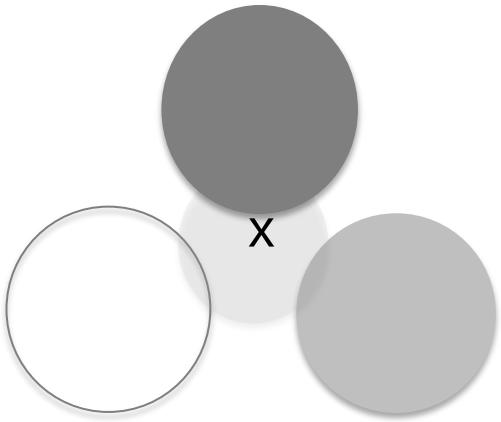
Os seus trabalhos estão encadeados, de algum modo, um faz parte de um outro, sucedendo-lhe ou tento parte dum projecto anterior (Adolphe et al, 2002, p. 30).

De alguma forma estamos diante de um fluxo de criações em que é praticamente impossível isolar os momentos chave (Adolphe et al, 2002, p. 30).

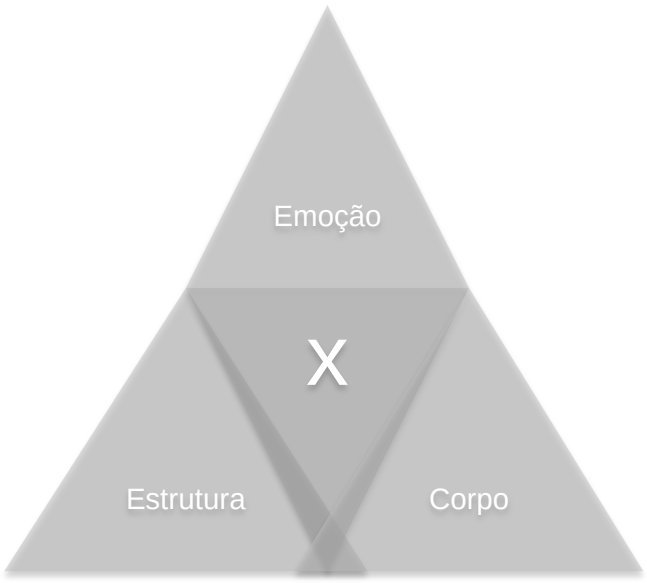
Da sua obra, fazem parte características tais como a teatralidade (em *Ottone*), a desolação presente em ***Elena's aria,*** a energia alucinante em *Stella,* a construção genial em *Grosse Fuge,* a pureza coreográfica em *Toccata*, a coesão entre a música e o texto em *I said I* ou *In real time*, o fluxo de mudança na estrutura de movimentos em *Rain,* bem como um ressalto arquitectónico em *Small hands* (*out of the lie of no*) (Adolphe et al, 2002, p. 30).

Os seus primeiros trabalhos, contêm em forma embrionária, sementes que se ramificarão nas suas obras posteriores, tais como – *Fase* (1982) e *Rosas danst Rosas* (1983) – exemplos vivos dessa germinação continuada, contêm uma variedade de elementos que pressagiam o que virá a seguir (Adolphe et al, 2002, p. 30).

A forte convicção de que a emoção e a estrutura são indissociáveis, é um desses elementos. Como "uma concha e um molusco" (Adolphe ET AL, 2002, p. 30). Esta noção de concha e molusco é especialmente interessante. Assim, a estrutura não é apenas algo racional, pensado e reflectido; e a emoção não é apenas portadora de sentido e significado (Adolphe et al, 2002, p. 30). Cada um deste dois elementos, possui as características do outro, igualmente. Procurando a carga emocional das estruturas, Anne Teresa De Keersmaeker procura ao mesmo tempo, a estrutura que está no núcleo ((coração) (X) da emoção) (Adolphe et al, 2002, p. 30).



[Estrutura **x** Função **x** Forma]



Jean Paul Sartre, na sua obra: *Esboço de uma teoria das Emoções*, define emoção como o comportamento de um corpo que se encontra em determinado estado (Adolphe et al, 2002, p. 30), sendo que, a emoção aparece quando o corpo está "abalado" e apresenta um determinado comportamento. Por acreditar em "comportamentos mágicos", ele (corpo), fica abalado (Adolphe et al, 2002, p. 30). Para termos uma imagem clara do processo da emoção depois da consciência, deve lembra-se este carácter dual: se por um lado é objecto no mundo, por outro, é consciência imediatamente experimentada (Adolphe ET AL, 2002, p. 30). Então, na sua essência, a emoção é um fenómeno que convence (Adolphe et al, 2002, p. 30.).

Assim, Anne Teresa De Keersmaeker diz-nos que o seu objectivo primeiro (desejo) é emocionar as pessoas (Adolphe et al, 2002, p. 30). Também um objecto arquitectónico deverá, para além de servir as necessidades de habitação e propósito, transmitir sensações, emocionar as pessoas. Enfatizando que, os momentos em que o seu corpo "estava chateado/abalado" foram fundamentais para este ponto de vista (Adolphe et al, 2002, p. 30), qualifica o seu trabalho enquanto coreógrafa como uma "negociação entre a estrutura e o que o seu corpo consegue fazer" (Adolphe et al, 2002, p. 30). Sabendo nós que o corpo executa movimentos, formas, ritmos e sequências, Keersmaeker refere que, estas "formas" que saem dos corpos, são similares ao processo compositivo usado na concepção de um edifício de arquitectura (Adolphe ET AL, 2002, p. 30). Esta estrutura que Keersmaeker refere enquanto estrutura e "malha" que sustenta a "forma", constituem-se como dois elementos que precisam de se balançar entre si. De estar em diálogo. A Forma do corpo, a estrutura,

a função e a emoção: são estas as variáveis que podem ser representadas numa espécie de função polinomial, com o seu grau determinado e as suas variáveis.

Para além desta característica de "negociação" que a coreógrafa diz existir entre estrutura e execução, premente em toda a sua obra, destaca-se o seu cuidado de moderar a expressão das emoções (Adolphe et al, 2002, p. 30). Conter. De modo a que não se diga tudo. Insinuar? Não dizer as coisas muito explicitamente: é precisamente aqui que reside também toda a força do seu trabalho (Adolphe et al, 2002, p. 30). Quem não se comunica directamente cria caminhos e desvios mais ricos para que, por fim, os seus sentimentos sejam expressados (Adolphe et al, 2002, p. 30).

"Les vagues de l'océan, les vaguelettes qui viennent mourir sur le sable, la courbe harmonieuse d'une baie, la ligne des collines sur l'horizon, la forme des nuages sont autant d'énigmes dans le domaine de la morphologie."[86] (D'Arcy Thompson et al, 2002, p. 30).

O poema de D'Arcy Thompson, ilustra e traduz o que, inevitavelmente se depreende das entrelinhas: o espaço que promove a especulação e que acomoda a sugestão. Sugere-se e especula-se porque, eventualmente, é o espaço que não pode ser descrito.[87] Não permite descrição concreta: o espaço entre o fora e o dentro. Avesso? O espaço que delimita o espaço exterior e o espaço interior. E no acto de criação, corresponderá este espaço intermédio à Zona? Até onde se estende? Que referencias toma?

Nos últimos anos, a coesão entre a música e o movimento tornou-se num dos pilares mais importantes da obra de Anne Teresa De Keersmaeker, bem como, os elementos textuais que começam a aparecer (Adolphe et al, 2002, p. 30.) Um terreno que permite investigações ainda mais vastas, onde os riscos não são nem nunca foram evitados. Correr riscos, eis o desafio de um explorador (Adolphe et al, 2002, p. 33). Quando cedo na sua carreira se lança na criação de uma coreografia e simultaneamente de uma obra musical (na qual colabora com Thierry De Mey), reconhecemos em Keersmaeker a ousadia e a coragem de (se) desafiar. Inteligentemente. Esta

[86] Tradução nossa: As ondas do mar, as ondas que vêm morrer na areia, a curva harmoniosa de uma baía, a linha das colinas sobre o horizonte, a forma das nuvens são outros tantos enigmas no campo da morfologia.

[87] "Como se formam os cristais? – como se quisesse perceber o segredo da estrutura evasiva do fogo e das chamas." (Adolphe et al, apud A.T.K., 2002, p. 30).

abordagem parte da forte convicção, tanto da coreógrafa como do compositor de que, as duas disciplinas são indissociáveis (Adolphe et al, 2002, p. 33). Uma vez mais, temos as fortes convicções da autora ao serviço e crescimento da sua obra. Thierry De Mey refere que a separação entre música e dança é um risco, de certa forma que as gerações futuras correm, ficando sujeitas à perda de uma comunicação enriquecedora entre as duas disciplinas. Sendo no entanto ainda difícil de falar exactamente deste repertório e da ligação[88] que une dança e música, pois esta ligação é quase de natureza poética (Adolphe et al, 2002, p. 35).

Será que podemos estabelecer uma relação similar entre dança e a arquitectura? Obviamente num outro formato, de matérias, de corpo, de espaço, de ritmos, densidades e intensidade. De forças que desafiam outras forças – a gravidade. No entanto, é possível reconhecer *entre elas* (e veja-se aqui a extrema importância do espaço entre as coisas, entre as disciplinas, e entre os próprios espaços inclusive) uma forte ligação de carácter poético – pequenos pontos[89] que se cruzam e convergem: o "poro" criativo. O mote que se expande e leva à execução da obra. A transformação de um núcleo, o fermentar da ideia que incentiva ao desenvolver do corpo. A apropriação. O impacto do provocar sensações – emoções. A interpretação subjectiva de cada um dos espectadores/habitantes de determinada peça, de determinado lugar – obra. O revelar duma história. A lição que retiramos, o espaço que absorvemos, o que o espaço provoca no corpo e o que o corpo pode experimentar no espaço. Será isto? Eventualmente, poderá ser isto. E eis que surge, novamente, o campo das possibilidades. A zona. As questões. O puxar do fio. O avesso permeável. A contaminação. A decomposição. O dissecar. Promover caminhos. A deambulação (e depois, poder voltar). O mote. A expansão. A contracção. Por fim a estabilização: o processo e medida.

[88] "The importance of pattern recognition in music and nature are further explored in connection with emergent phenomena in Douglas Hofstadter's book Gödel, Escher, Bach (1979) 'a metaphorical fugue on minds and machines' and one of the foundational works on artificial intelligence. Johann Sebastian Bach (1685–1750) is – of course – the pre-eminent emblem for the idea of counterpoint, and Hofstadter's influence has been such that perhaps we are no longer surprised to find Bach drawn into the analysis of what it is to think. Uexküll's vision of nature, as endorsed by Deleuze and Guattari, infers an immanent and pervasive Bach-like sensibility in nature, or at least in nature's score; and we should not separate the human from the natural: Proust infers it in bourgeois society." (Ballantyne, 2007, p. 49).

[89] "Light as matter is invisible. We cannot perceive Light as it passes by unless i tis trapped in dust, smoke, or water droplets. Nothing is contained "in" the Light beam. Even laser Light breams appear to pass through each other as if made nothing. The speed of Light at 186,000 miles per second – a constant so fixed as to be an astronomical measure in Light-years –has recently been called into questions. Light has been slowed to a speed of 17 m/sec in an experiment at Harvard utilizing a system of laser beams with electromagnetically induced transparency." (Holl, 2000, p. 107).

> Como arquitecto tenho de ter o cuidado para que não se torne um labirinto, pelo menos, se eu assim não quiser. Eu depois volto a introduzir orientação, faço excepções, como vocês todos sabem. Conduzir. (Zumthor, 2006, p. 45).

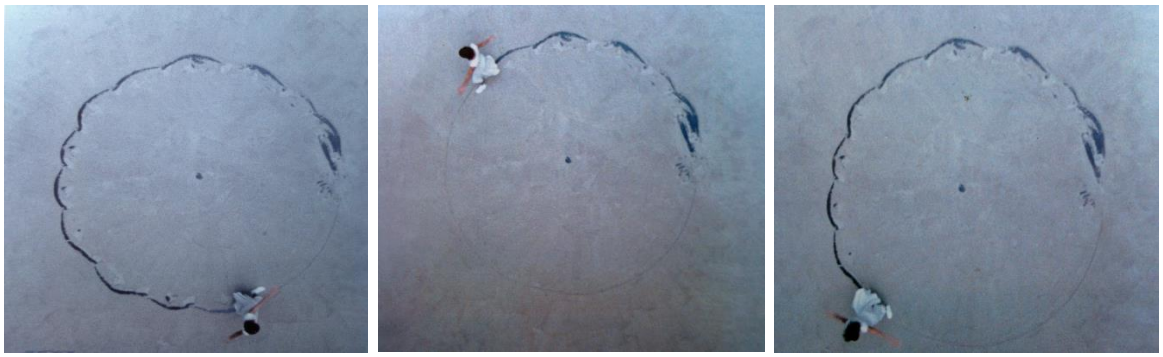


Ilustração 42 – Coreografia de Anne Teresa de Keersmaeker. Imagens retirada do livro *Rosas*. (Adolphe et al, 2002, p. 19).

Na sua obra *Ottone Ottone*, em colaboração com cantores em *Mozart/Concert Arias* e a sua versão de *Château de Barbe-Bleue* de Bartók fez parte de uma das grandes casas da ópera, baseando-se na ideia de que seria possível estabelecer um intercâmbio entre a dança e a ópera (Adolphe et al, 2002, p. 32.).

"A criação de uma nova ópera exige uma relação diferente entre disciplinas artísticas." (Adolphe et al, 2002, p. 32).

A este respeito, e no mesmo comprimento de onda Bernard Fouccroulle e Pierre Audi encontram um caminho comum para expandir as suas ideias. Pierre Audi defende que a dança pode estar a desempenhar um papel importante no futuro da ópera; no sentido em que, possivelmente, um dos grandes artistas criativos da ópera do futuro, poderá ser um coreógrafo, uma vez que se encontra sempre consciente do corpo e do espaço (Adolphe et al, 2002, p. 32). Referindo que uma cantora é também uma dançarina que está consciente do seu próprio corpo (Adolphe et al, 2002, p. 32).

Esta intimidade entre disciplínas constitui-se como base comum a uma fecundação recíproca, tornando possível o reencontro da dança moderna e da música contemporânea no mesmo campo de experimentação.

Walter Benjamin, na sua obra: *L'euvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, refere que a história da arte é uma história de propriedades, que não pode ser escrita a partir do ponto de vista do presente – "cada época tem a sua própria capacidade, nova e não hereditária, explicar as propriedades que a arte de uma época anterior foi/fez é o seu propósito." (Adolphe et al, *apud* Benjamin, 2002, p. 33.).

O interesse de Anne Teresa De Keersmaeker pela composição musical vai além dos limites da música clássica contemporânea. Tomando todavia cada coisa a seu tempo, como refere Keersmaeker, durante os primeiros anos, procura sobretudo a sua própria linguagem coreográfica. Pelo seu próprio corpo, de alguma forma (Adolphe et al, *apud* Benjamin, 2002, p. 33). Vindo ao de cima, a pouco e pouco o seu interesse pela linguagem clássica, passando a fazer parte da sua própria personalidade, em 1993, em *Toccata*, uma nova linguagem começa a afirmar-se. Porém, essa sensibilidade e gosto pelo clássico permanece e manifesta-se sempre, de alguma forma, nas suas obras (Adolphe et al, *apud* Benjamin, 2002, p. 33.). Paralelamente a isto, com *Just before*, começa a surgir um grupo completamente renovado, que rompe com o "idioma" corporal que se havia construído nos espectáculos anteriores (Adolphe et al, apud Benjamin, 2002, p. 36). O "caos[90]" mina as estruturas existentes e dá um novo impulso criativo à companhia (Adolphe et al, *apud* Benjamin, 2002, p. 36).

O universo artístico de Anne Teresa De Keersmaeker permite a manifestação e conciliação de várias (senão todas) as facetas da música e da dança – desde Monteverdi ao techno, desde as antigas danças de corte ao breakdance – tudo isto se integra e surge presente na sua obra (Adolphe et al, apud Benjamin, 2002, p. 36.).

Este aspecto é bastante fundamental em Keersmaeker: a conciliação de expressões diferentes mesmo dentro de diferentes linguagens/disciplinas – vários "estilos" da dança dentro da dança *versos* vários "estilos" de música dentro da música (Adolphe et al, *apud* Benjamin, 2002, p. 36). Resultando numa multiplicação de factores interessantes, que permitem uma expansão de expressões e linguagens que premem pela sua distinção e diferença singular e simultaneamente, completam-se e encontram-se através da sua diferença (Adolphe et al, *apud* Benjamin, 2002, p.36). Poderíamos dizer que se constitui um verdadeiro "esquema" de opostos compatíveis, sem que nenhum deles porém, tenda ao pretensiosismo – não existem alelos dominantes nem alelos recessivos. Todos se conjugam enfim dentro da sua complexidade. Um desejo de explorar tudo, pesquisar pacientemente, nunca parar as

[90] "Chaos in the Deleuze and Guattari world is a body without organs, the schizophrenic body, the plane of immanence, where things are forming and being taken apart as fast as they form. Emergent order is held at bay, and never emerges. A little order – a tune, a heartbeat – and the chaos recedes; a possibility emerges from a plateau of stability. Deleuze and Guattari's image of chaos is far from inert. It is continually making and unmaking: Chaos is defined not so much by its disorder as by the infinite speed with which every form taking shape in it vanishes. It is a void that is not a nothingness but a virtual, containing all possible particles and drawing out all possible forms, which spring up only to disappear immediately, without consistency or reference, without consequence. Chaos is an infinite speed of birth and disappearance." (Ballantyne, 2007, p. 45).

suas pesquisas incansáveis (Adolphe et al, *apud* Benjamin, 2002, p. 36.). Não de um modo sistemático, mas sim porque um passo leva ao outro, naturalmente. Nunca dar a obra por terminada. Permanecendo, no final de cada projecto, caminhos ainda inexplorados, susceptíveis de conduzirem a terras ainda desconhecidas (Adolphe et al, 2002, p. 36).

Reconhece-se em A.T.K. uma "reutilização" de elementos (Adolphe et al, 2002, p. 36), tal como as pedras de um edifício são utilizados para a produção seguinte, tal como na natureza, onde tudo é uma troca, matéria e energia. Assim gere também Anne Teresa De Keersmaeker o seu universo e assim também, "pouco a pouco", como refere, se cobre todo o conjunto de experiências humanas e artísticas (Adolphe et al, 2002, p. 36.).

Assim, Anne Teresa De Keersmaeker fornece-nos uma espécie de inventário completo da própria vida (Adolphe et al, 2002, p. 36). Não só nas suas dimensões físicas, mas também o lado do mundo das ideias que ela contém e que contêm no seu interior o ânimo para as pessoas verem a dança mais do que num sentido físico, num sentido espiritual (Adolphe et al, 2002, p. 36.).

"Je vois de plus en plus la danse – au sens à la fois le plus physique et le plus spirituel – comme un pont entre ciel et terre. La gloire de l'homme comme lien entre le spirituel et le matériel, comme lieu où les deux s'inclinent l'un vers l'autre." (Keersmaeker *apud* Adolphe et al, 2002, p. 33).

Estes aspectos sobre a natureza, sobre a transformação das coisas, da sucessão, como todas as fórmulas matemáticas aliás, espalham-se também na própria natureza. Espirais (consultar ilustração 60, 61, 62 e 63), números de ouro, sequências de Fibonacci, e rapidamente se poderão alargar às proporções de Le Corbusier e o seu Modulor[91]. A medida. E pela medida e pela métrica voltaremos à decomposição métrica e à malha minimalista de Keersmaeker.

Este fascínio pela natureza presente na obra de Anne Teresa conduzi-la-á à integração de todas estas formas na sua obra regularmente. Talvez, numa tentativa de entender o que significa "crescer", "tornar-se" ou simplesmente em entender o segredo da vida – como se forma um embrião? Como se forma a concha de um molusco? Como se ramifica uma árvore? Como se formam os recifes de corais? Como se

[91] Como já referido anteriormente no ponto dois.

formam os cristais? – como se quisesse perceber o segredo da estrutura evasiva do fogo e das chamas[92]. A consciência de repetição e constante mudança perante/ na vida é uma característica dominante na sua obra (Adolphe et al, 2002, p. 33).

> [...] suis-je en train de me détacher du centre, par un mouvement toujours plus libre? Ou mes mouvements sont-ils de plus en plus liés à un centre, jusqu'au point de m'engloutir totalement? [...] Il s'agit ni plus ni moins d'une question de vie ou de mort. (Klee *apud* Adolphe, 2002, p. 33).[93]

O seu interesse pela ordem do crescimento e do tornar, levou Anne Teresa De Keersmaeker a fundar a sua escola (P.A.R.T.S.) onde ensina e forma – em todos os sentidos da palavra – os novos que surgem depois dela (Adolphe et al, 2002, p. 34), tentando, pelo seu carácter e pelas características da sua obra, aproximar-se o mais possível dos princípios fundamentais do tempo e do espaço e do carácter de mudança e transformação (constante) da vida (Adolphe et al, 2002, p. 34).

[92] Esta frase foi citada anteriormente, propositadamente.
[93] "Eu estou a tentar separar-me do centro, por um movimento sempre mais livre? Ou estão os meus movimentos mais relacionados a um centro, a ponto a envolver-me/engolir-me totalmente? [...] É mais ou menos uma questão de vida ou morte. "(Klee *apud* Adolphe, 2002, p. 33).

4.3. TRISHA BROWN

Ilustração 43 – Composição de Trisha Brown (Trisha Brown, 2014).

Trisha Brown enquanto coreógrafa contemporânea, torna-se pertinente nesta investigação, sobretudo pela descrição e pelo uso que faz do desenho para elaborar os seus trabalhos. O desenho é um forte componente no trabalho de Trisha, daí que,

se torne pertinente abordar a coreógrafa, apresentando em primeiro lugar, alguns dos seus desenhos e composições esquemáticas.

A dança e a pesquisa de Trisha Brown, traduzem a sua forte procura e tentativa de "diluir fronteiras entre as várias disciplinas artísticas". Reconhecida como uma das coreógrafas mais consagradas da dança pós-moderna, entusiasma-se com o diálogo e o contacto entre disciplinas e artistas. A recolha dos seus elementos, revelam a colaboração e a inter-relação entre vários elementos. Através dos seus desenhos, sobretudo a condução que os desenhos criam à sua dança, revelando um progressivo ganho de autonomia. Sendo que a certo ponto, tornam-se realmente "autónomos" como refere. Comportam-se como "elementos-guia", são portadores fundamentais de informações.

Enquanto artista que interessada na exploração da relação do corpo com o espaço, Trisha Brown, através do seu conhecido trabalho *Walking on the Wall*, altera os planos X e Y, como se não existisse gravidade, coloca o bailarino a executar a performance na fachada do edifício. Caminhando sobre o plano vertical suspenso através de cordas.

No seu trabalho Locus, Brown utiliza uma matriz sobre um espaço abstracto. A essa matriz inicial confere pontos, expandindo-se para uma matriz mais complexa, onde o corpo do bailarino irá actuar.

> I was thinking of Locus 1975 while talking about movement. Locus is organized around 27 points located on an imaginary cube space slightly larger than the standing figure in a stride position. The points were correlated to the alphabet and a written statement, 1 being A, 2, B. I made four sections each three minutes long that move trough, touch, look at, jump over, or do something about each point in the series, either one point at a time or clustered. There is a spatial repetition, but not gestural. The cube base is multiplied to form a grid of five units wide and four deep. There are opportunities to move from one cube base to another without distorting the movement. (Brown *apud* Yee, 2011, p. 184)

A série de trabalhos que inicia em 1999 – It's a draw, consiste numa performamce onde o corpo é exaltado como médium artístico. Trisha coloca no chão do local onde a performande contecerá, um papel de grandes dimensões, e começa a desenhar nele com a ajuda de um pastel, tinta ou grafite, a medida que vai dançando. Funcionam estes materiais como extensão do corpo de Brown, criando uma impressão através do desenho.

Estas performances de Brown remetem-nos para as acções de Yves Klein, onde o corpo é um médium artístico, e onde verificamos que o espaço experienciado é usado igualmente como médium artístico. O corpo em movimento e a expressão/impressão do movimento no espaço.

Diluir fronteiras entre disciplinas artísticas – tal como a própria Trisha Brown refere na sua obra – este é, também, um dos propósitos desta dissertação. Assim, compreendendo e investigando, é possível a criação de um espaço de reflexão, se constrói e expande à luz do contacto entre matérias: "Acho sim que a arquitectura deve ter um espaço de reflexão, merece-o." (Tainha, 2001). Este espaço de reflexão, também ele se constrói como um "corpo" onde trabalha a luz, e o seu movimento, no qual, através dos materiais, com a sua "raiz", o seu esqueleto – estrutura. Estrutura formal, física e "mental". O que se concebe com o corpo virtual antes da própria arquitectura, "concreta" que existe por si mesma.

Ao longo do desenvolvimento deste estudo, temos vindo a explorar, as várias afinidades entre os tópicos comuns a estas duas disciplinas: a dança e a arquitectura. Sendo que Trisha Brown através do seu exemplo (textos, entrevistas e obra), nos dá um contributo fulcral para os nossos objectivos. O seu livro *Danse, Précis de Liberté*, torna-se um veículo essencial para a compreensão da relação entre matérias, especialmente, através da relação que se estabelece entre os seus desenhos e a sua dança. Quando o desenho se torna "ele próprio": revelação.

O desenho, e em particular este caso que agora analisamos, revela-nos sentido e *sentidos.* O desenho, já sabíamos, sempre foi um método sensível para a análise dos lugares. Também sabemos, quanto o desenho é sensível na revelação da relação do lugar com o projecto.[94]

[94] E a este respeito no ponto 5 através da obra construída que nos é deixada por Manuel Tainha, faremos uma análise a respeito da relação lugar, projecto, desenho e corpo. Da relação com o lugar, para a aprimoração dos detalhes do próprio objecto arquitectónico, o desenho enquanto ferramenta íntima que nos permite evoluir e pensar.

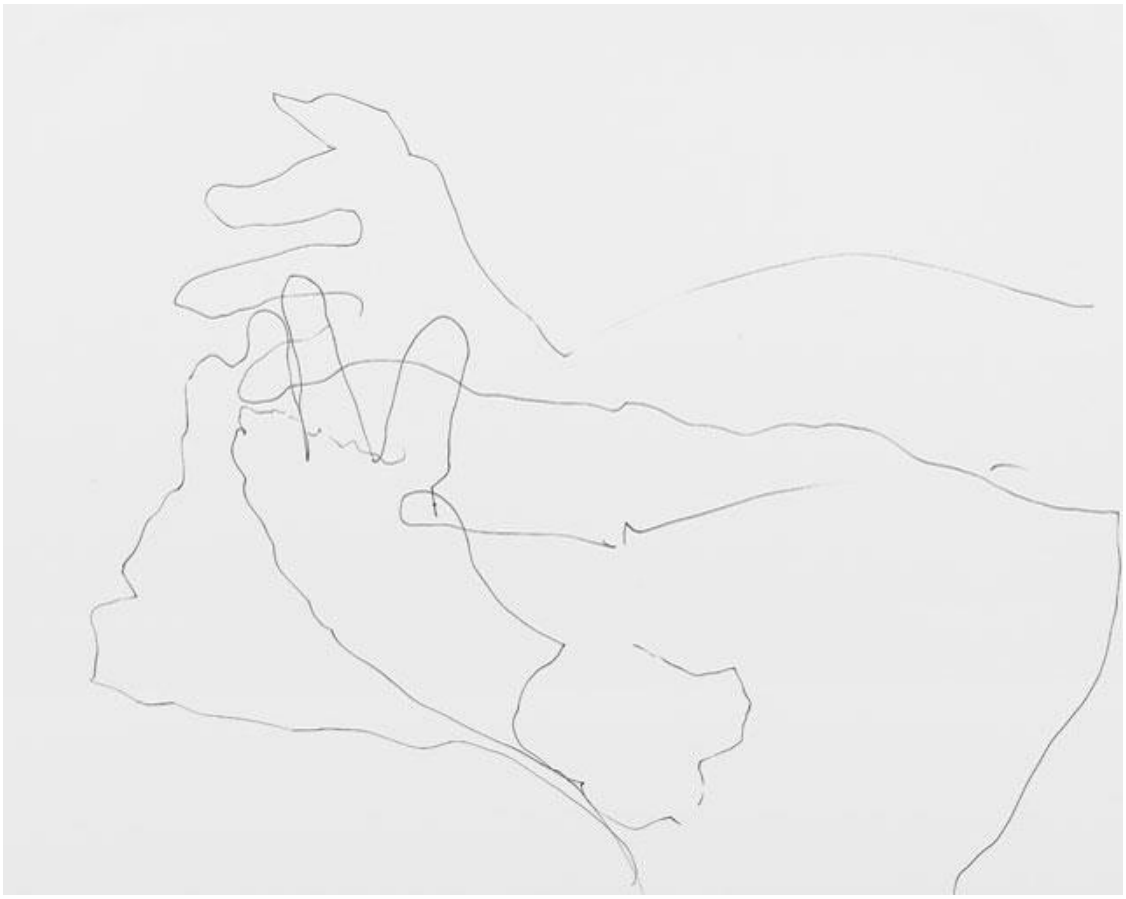


Ilustração 44 - Desenho de Trisha Brown "Handfall", New York, 2005. (Trisha Brown, 2014).

Trisha Brown é assim uma revelação neste campo. Os seus desenhos tornam-se movimento, primeiro enquanto reflexo da dança e posteriormente, quando ganham vida, tornando-se impulsionadores de movimentos nos corpos nas suas coreografias.

Criando o seu próprio "alfabeto", desenvolve as suas próprias letras para desenhar[95]. Os seus elementos enquanto elementos compositivos, que agregados, formando o

[95] "If I take a line of a fixed length that is running through space at an angle that is not parallel to a plane, then I can project the line on to the plane, and it will show up on the plane as a line that is shorter than the original – how much shorter will depend on the angle. This is what happens every time one draws a ramp on a plan, or shows in elevation a wall that runs obliquely to the elevation's plane. So using a literal plan of a building, I might increase the height of the structure by ten storeys, and on plan the change might have little discernible effect, just thickening the structural columns, perhaps, and increasing the number of lifts; meanwhile on another plane – the plane of the elevation – there would be a marked change in the building's profile. Then, to extend the system in the way that Deleuze and Guattari do, I could, say, make a change in the construction of the building's structural frame from concrete to steel and it might 'fall back onto' the plane of cost as a small reduction. Or if I were able to increase the running speed of the lifts, there might be a significant increase on the plane of 'user satisfaction'. Etcetera. The movements can be non-linear, as in the movement of a puppeteer's hand, which does not mimic or represent the movement that is made by the marionette on the stage below (…) This is all quite straightforward; but it becomes more complex when one finds that the plane to which Deleuze and Guattari continually refer is the 'plane of consistency', which is the plane of deterritorialization, of the body without organs, the plane of 'becoming', where we are outside the common-sense world altogether. Deleuze and Guattari keep

seu “corpo”. Neste caso sob a forma de uma arquitectura ‘dançavel’ de um “movimento” arquitectural.

A intensidade é também um tema abordado por Trisha Brown, quando nos fala da “espessura da linha”, está no fundo, a falar sobre a intensidade do seu próprio corpo – da sua mão[96]. A necessidade dos seus desenhos “saírem do papel” de se expandirem, é determinante para a compreensão da aproximação entre as duas disciplinas.

Ilustração 45 - Peter Muller’s, *Walking on the Wall*, 1970. (Trisha Brown, 2014).

gravitating back to this deterritorialized state of unformed virtuality, out of which the actual will emerge when desiring machines act upon it.” (Ballantyne, 2007, p. 40).

[96] Recordar Fernand Schirren quando anteriormente fala da mão, do movimento da mão, descrevendo ritmo.

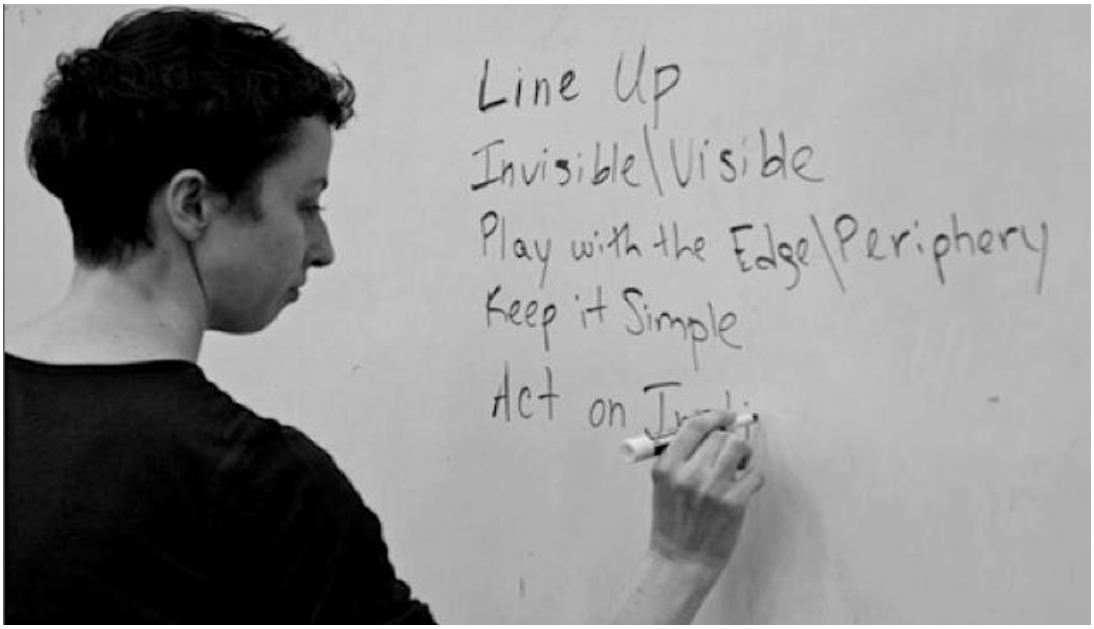


Ilustração 46 - Leah Morrison Teaching a Masterclass in Seattle, fotografia por Lee Talner, 2011. (Trisha Brown, 2014).

Deste modo, no sentido de entender a construção deste alfabeto que Trisha Brown apresenta, e depois de terminadas as considerações sobre as pistas coreográficas que as três coreógrafas nos promoveram através do seu trabalho (sobretudo o que nos importa para este estudo, o seu método enquanto coreógrafas, do fazer – pensar e manusear); é através da confirmação do método de Kazuyo Sejima – da comunicação dos seus esquemas, aos diagramas, às relações entre variáveis como quantidade e intensidade – passamos a tomar a própria arquitecta enquanto "pista/guia" à semelhança das coreógrafas, de modo a que possamos reiterar e averiguar a coincidência e inversão de tópicos no propósito da vivência Humana: O espaço que contém (espaço). O Corpo Diagrama.

5. CORPO QUE ESPOLETA ESPAÇO

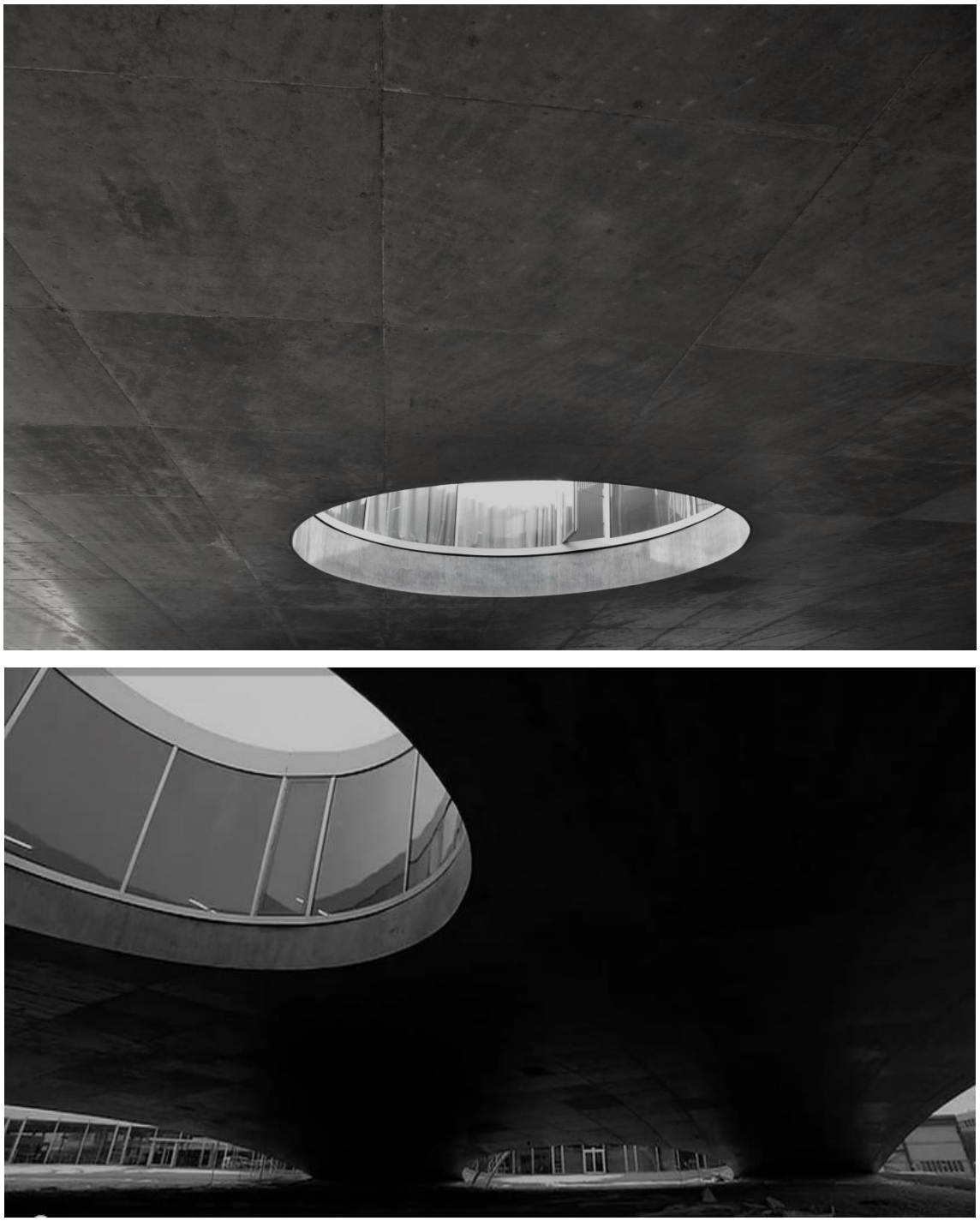


Ilustração 47 - SANAA, *Centro Rolex*, 2010, (Soares, 2010).

O espaço que contém (espaço). Corpo Diagrama.
Simplicidade e Complexidade X Contemporaneidade.

5.1. KAZUYO SEJIMA: ATITUDE PROJECTUAL E VIVÊNCIA HUMANA

No seguimento de toda a "problemática" que desenvolvemos ao longo desta investigação, sobre o corpo e o habitar – feito pelo/para o corpo – surge uma questão: Confere o corpo vida à arquitectura? Existem edifícios e obras onde esta questão se percebe de um modo mais explícito e directo, fazendo toda a diferença o conjunto habitado ou o conjunto vazio. Uma questão de vida, vivacidade e sentido?

Poderemos dizer que, o corpo atribui (e é portador de) sentido à arquitectura – a arquitectura existe para ser habitada.

Muitas outras questões igualmente pertinentes poderiam ser alimentadas a partir deste ponto. Interessa-nos cruzar uma vertente "teórica" com uma abordagem mais prática, a fim de, se possível, chegarmos a um consenso entre a teoria e a prática, o pensado e o executado.

Debruçando-nos sobre toda a panóplia de trabalhos de arquitectura contemporânea, a atitude projectual que Kazuyo Sejima revela, vai de encontro às questões desenvolvidas neste trabalho. Desta forma, e explorando alguns dos seus trabalhos em particular, encontramos em Sejima, além do discurso pertinente na forma como pensa e constrói o espaço, um exemplo de como concretizar/materializar as suas ideias eficientemente.

De alguma forma, o trabalho de Sejima, revela-se um exemplo de como as intenções pretendidas antes do projecto realizado, coincidem e são compatíveis com o ponto de chegada pretendido. Existe no seu trabalho uma "lógica coerente" entre o imaginado e o construído. Este é também um dos temas que pretendemos averiguar ao longo deste trabalho. Poderemos dizer que, existe de facto um "casamento" entre as ideias iniciais, e o "produto/resultado" final.

Diagrama e Percurso

Kazuyo Sejima, refere desde o início, pensar o espaço através do percurso que o corpo concretizará (Sejima, 2008, p. 22). Coreografar o espaço através da criação de percursos.

De todas as intenções que estão connosco no início de um projecto, e atendendo às particularidades do programa e de todas as características mais peculiares que caracterizam o projecto, inicia-se a criação. Com todos os contornos de texturas, materiais e toda a complexidade estrutural e construtiva; é diante de todas as condicionantes naturais do decurso de um projecto (orçamentos, custos, prazos, normas... etc.) que nos interessa ressaltar o "*modus operandi"*. Não (apenas) o produto final, mas sobretudo, acima de tudo, o processo. Um modo de trabalhar.

Antes de nada, é uma construção intelectual que aqui está presente. Uma maneira e um modo de percorrer o caminho.

Um cruzamento, que está presente tanto pela forma como Sejima cruza o exterior e o interior (com as transparências e os grandes planos de vidro que sempre nos apresenta) como também, a inevitável transferência entre valores culturais – Oriental e Ocidental.

Em entrevista, Ryue Nishizawa e Kazuyo Sejima, falam-nos sobre movimento humano e referem: "Human movements are not linear like the way a train travels, but curve in a more organic way." (Nishizawa and Sejima, em entrevista sobre o Rolex Learning Center, min. 2:10.). Poderíamos retirar várias elações desta frase. À partida, é notória uma "preocupação" ou uma tentativa de relacionar/conciliar aqui dois aspectos distintos e justificá-los. O desejo de justificar um sentido próprio de fazer. O corpo orgânico, a matéria e o espaço na mesma equação. Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, referem que, a forma arquitectónica pode ser criada a partir dos movimentos humanos e que, por sua vez, a arquitectura acaba por influenciar-nos. (Homem – Arquitectura – Homem). "Architectural forms can be created from human movements and, in turn, architecture influence humans. I think it is ideal when they create a dynamic interaction."[97] (Great architects, 2010) Trata-se de uma comunhão, talvez por influências culturais, talvez por uma forma particular de ver. Quase como se existisse um retorno, o homem cria, e a sua criação (obra) volta para o Homem. É esta forte consciência[98] de dinâmica e interação que se revelam enquanto corrente e fio

[97] Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa em entrevista sobre o Rolex Learning Center, 2010.
[98] Consultar glossário.

condutor que estão presentes em tudo o que define o processo de arquitectura, que procuramos evidenciar neste trabalho.

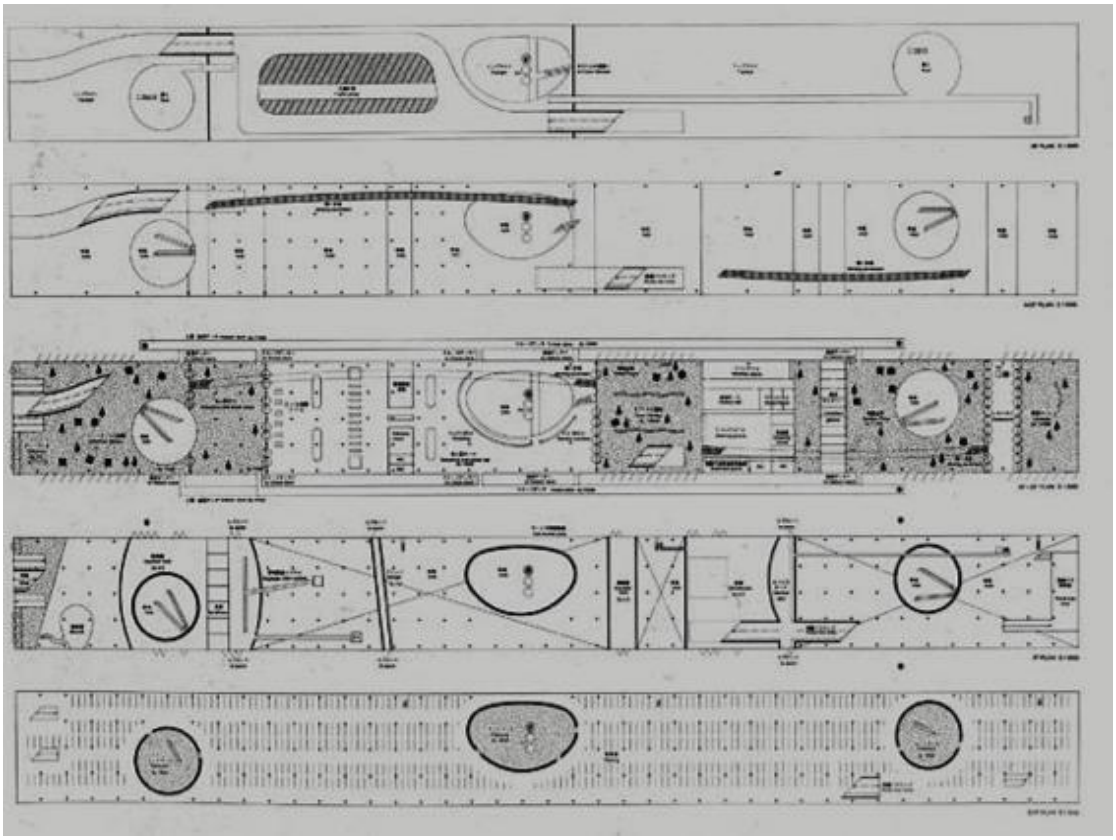


Ilustração 48 - Kazuyo Sejima, proposta para o terminal marítimo de Yokohama, 1994. (Cortés, 2008).

No seu discurso, e transparecendo também nos seus esquemas e diagramas, são usuais palavras como “sistemas” e “dinâmica” (Sejima, 2008, pp. 22-29). Tal como a nossa vida, a arquitectura é um sistema dinâmico e vivo. Activo. Em forma de parábola. Em constante interacção. E, em modo de pequeno parênteses, sob uma perspectiva de interpretação arquitectónica, a partir deste ponto, tornar-se-ia interessante, lançar uma questão pertinente, que se relaciona com a proximidade ou o distanciamento das pessoas (comunidade) à arquitectura: Como vivem e interpretam as pessoas o espaço que lhes é destinado? Uma questão que atravessa o propósito do fazer. Até que ponto, o que (nós arquitectos) propomos à comunidade tem êxito no modo como é de facto utilizado? Talvez resida aí uma grande percentagem da responsabilidade do arquitecto, e na mesma medida, uma responsabilidade social no uso e manutenção dos espaços e do património. É portanto necessário que exista um entendimento comum, uma vez mais, uma real interacção entre todas as partes envolvidas. Esta questão do uso e manutenção dos espaços, sempre se apresentou

ao arquitecto quase sob a forma de "dilema". Por sua vez, a "resposta" (se é que de facto existe) a este "dilema", nunca dependerá apenas do arquitecto, uma vez que, o arquitecto será sempre um ser que está inserido num contexto social e humano[99] entre seres igualmente co-dependentes.

Por parte do arquitecto, a questão da vivência humana na arquitectura, terá que ver com a organização do programa e com o respectivo funcionamento. Basicamente é disso que se trata. No entanto, é preciso reconhecer que, qualificar é levantar questões para além do básico. É portanto necessário criar processos qualificativos, que qualifiquem o espaço. Mais do que isso, para além da resolução de um problema que trata da acomodação e das necessidades habitacionais humanas, é preciso dar respostas às necessidades e aos fluxos quotidianos do Homem. É trabalhar a capacidade de encontrar uma fluidez da actividade humana e ao mesmo tempo, promover a sua contemplação[100] (Cortés, 2008, p. 6).

Este conceito de Fluxo revela-se importante para todo o desenrolar e estabelecer de prioridades e de hierarquias nas funções e no programa que o espaço comporta. Kazuyo Sejima, quando questionada sobre o desenvolvimento do seu trabalho, refere que, numa primeira fase, não há ainda nenhuma imagem espacial. Não determinando metas nem métodos antes do tempo, refere que em primeiro lugar, toma em conta elementos triviais, tais como: o desejo do cliente e as condições do lote, por exemplo (Sejima apud Taki, 1996, p. 23). Posteriormente, mediante ideias que possa ter, organiza tudo isso num sistema[101] e depois, então, avança para a fase de projecto básico. Explicando-nos que, nesta fase, está ainda a tentar desenvolver quaisquer novas possibilidades, trabalhando sempre todas as possibilidades que vão surgindo, tenta encontrar uma solução para o tema. É aqui nasce o projecto básico (Taki apud Sejima, 1996, p. 23).

Explicitar e compreender o desenrolar do processo de trabalho de Sejima, à semelhança das pistas coreográficas, Sejima, enquanto "pista" arquitectónica; permite-nos compreender o processo que suporta tanto a criação arquitectónica quanto a

[99] "Architects do this all the time, in moving between the different worlds of the people who participate in a building's becoming. One group of people – engineers, quantity surveyors and builders – works together to see the building constructed, and each profession has its own characteristic vocabulary, its characteristic attitudes and concepts. These different sets of concepts enable each profession to deploy its own expertise." (Deleuze & Guattari, 2007, p. 40).

[100] Cortés, Juan Antonio: Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. In El Croquis n°139, 2008, p. 6.

[101] Lembremos aqui William Forsythe quando nos diz: "It's not about steps anyway. Coreography it's about organization. Organise the body or organise the body with others bodies. Framings of organization.".

criação coreográfica. Assim, enquanto referência maior no contexto arquitectónico, conduz-nos e orienta-nos, no encerrando da lacuna entre corpo, o movimento do corpo e a manipulação espacial, a fim de que, então, possamos compreender o modo como surge e consequentemente, como se concebe, a criação física e concreta do espaço para habitar – a própria arquitectura. Na origem do "nascimento" dos seus projectos, Kazuyo Sejima, diz levar em conta duas considerações principais: Num primeiro momento uma fixação gradual, "quase espontânea" do tema, reunindo as várias ideias que possam surgir num sistema, bem como, todas as considerações e condicionantes iniciais. Num segundo momento, segundo refere, trata a incorporação do elemento do movimento humano. Contudo, quando Sejima nos sintetiza a sua aproximação projectual, refere também que, existem elementos menos óbvios no processo de desenhar e conceber espaço, que não permitem uma explicação directa[102] ou "racionalizada" (Sejima, 1996, p. 23). Segundo refere, nem ela própria chega a compreendê-los completamente (Sejima, 1996, p. 23).

Será aqui o lugar da intuição?

"There are other less obvious elements in the design process which I try to expose, but which I myself haven't completely understood..." (Sejima in *El croquis,* 1996, p.23).

Tentando esclarecer as várias relações entre os diferentes componentes dentro do projecto arquitectónico, Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa (SANAA) sublinham que, embora esboçar no papel permita a "claridade" da ideia, é preciso perceber a arquitectura enquanto uma estrutura que se desloca a partir do contexto de imagens puras à realidade, na qual, existem factores externos que, estão fora do nosso controlo enquanto arquitectos (Sejima, 2008, p. 23). O discurso da dupla Kazuyo e Ryue, parece ir ao encontro das palavras do Manuel Tainha, quando o arquitecto refere:

> Considerada em si mesma a obra não explica nada, não exprime nada, não diz nada a ninguém. Dá-se como puro ente, como disse Carlo Giulio Argan. O fim único da obra é instituir uma ordem, o que necessariamente requer uma construção. Feita a construção, alcançada a ordem, tudo está dito, tudo está feito. E não há teoria que explique o que se sugere, exactamente porque a obra de arquitectura é sempre um facto contingente. [...]
>
> Mas tal como não podemos esperar por uma explicação da vida para viver, também não podemos esperar pelos dias da teoria para fazer arquitectura; ainda que não possamos fazer menos do que procurá-la. Alguma coisa nos move a faze-la, e a faze-la

[102] Relembrar A.T.K quando se interroga sobre os cristais, o fogo, o molusco e o embrião.

> da melhor forma que sabemos e podemos. Será instinto? Será premeditação ou a simples necessidade? [...] (Tainha, 2001, p. 54).

Atendendo às palavras de Manuel Tainha, quando o arquitecto refere "Fazê-la da melhor forma que sabemos", poderão estas palavras representar, no caso particular de Sejima, a constante procura no pensar o uso do espaço, através da sua lógica de fluxos e do movimento humano, enquanto chave (guia) para a criação espacial. E aqui eclodimos novamente sobre o nosso tema: o corpo que espoleta espaço no desenrolar do processo (Sejima, 2008, p. 6).

Este interesse sobre o "movimento humano" que ecoa na abordagem arquitectónica de Kazuyo Sejima, é convertido em matéria arquitectónica objectiva, que tem uma medida exacta, um material e uma textura concretos. Consequentemente, a partir deste conceito do corpo que se movimenta e espoleta espaço, torna-se necessário, expandir novamente a noção de espaço.

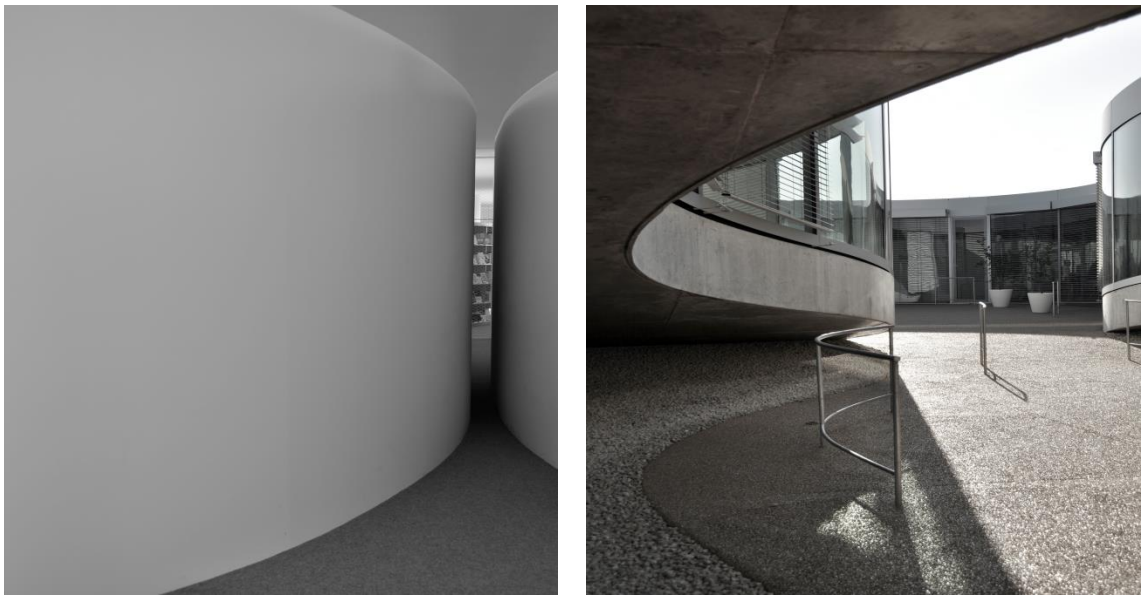


Ilustração 49 - SANAA, Centro Rolex, 2010, vistas interior e exterior respectivamente. (Soares, 2010).

A esse respeito, o arquitecto Fernando Távora elucida-nos, referindo: "aquilo a que chamamos espaço é também forma, negativo ou molde das formas que os nossos olhos apreendem" (Távora, 2006, p. 12). Acrescentando ainda que "poderemos considerar que as formas animam o espaço e dele vivem" (Távora, 2006, p. 12) uma vez que "aquilo a que chamamos espaço é constituído por matéria e não apenas as formas que nele existem e ocupam, como os nossos olhos deixam supor" (Távora, 2006, p. 12). Desenvolvendo ainda a noção sobre o espaço que separa e liga – (e

recordemos aqui o conceito de "espaço entre as vértebras" anteriormente referido por José Gil[103]) – Fernando Távora refere:

> [...] noção tantas vezes esquecida, de que, o espaço que separa – e liga – as formas é também forma, é noção fundamental, pois é ela que nos permite ganhar consciência plena de que não há formas isoladas e de que uma relação existe sempre, quer entre as formas que vemos ocuparem o espaço, quer entre elas e o espaço que, embora não vejamos, sabemos constituir forma – negativo ou molde – das formas aparentes. (Távora, 2006, p. 12.).

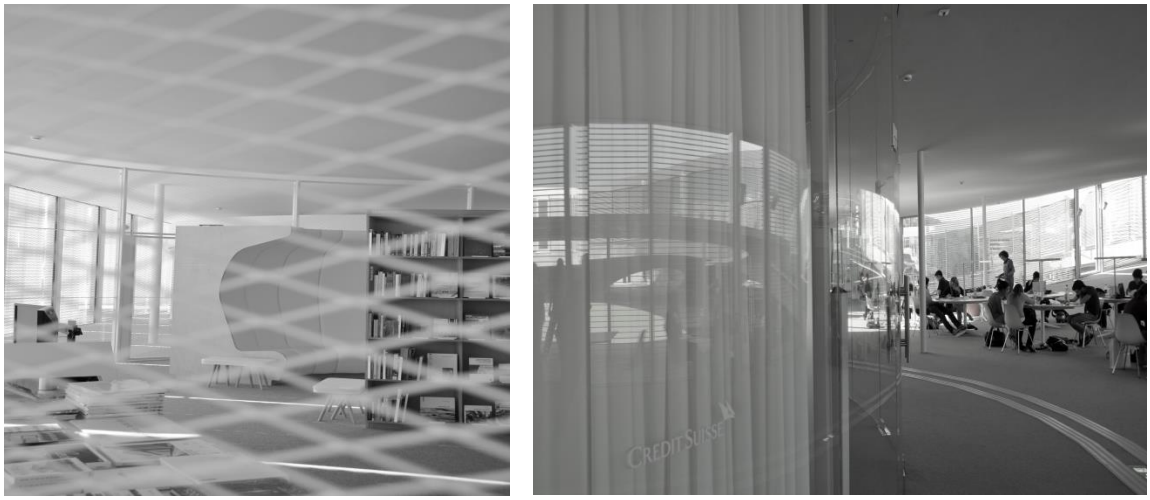


Ilustração 50 - SANAA, Centro Rolex, Lousanne, 2010, vista interior. (Soares, 2010).

Esta noção de espaço que separa e liga[104] é sugerida na abordagem arquitectónica de Kazuyo Sejima, transparecendo no carácter da sua arquitectura táctil e "materializada" (Sejima, 1996, p. 23). Através da manipulação de materiais, no sentido de uma sensibilidade de texturas, evoca e sugere transparências e percepções que se revelam a partir da intenção de pensar o espaço tendo em conta sempre as várias formas de movimento que as pessoas poderão assumir no espaço projectado oferecido (Sejima, 1996, p. 23).

Constituem-se como exemplos a Casa Y (Y-House), cujas linhas do movimento humano foram coordenadas para coincidir com a localização do espaço/lugar vivido/habitado (Sejima, 1996, p. 23.); bem como a Plataforma I (Platform I) (Sejima, 1996, p. 23.) ou ainda, as estruturas de N – Hall e Pachinko Parlor I, que são desenhadas de modo a reflectir, igualmente, as linhas do movimento humano no seu

[103] Como referido anteriormente na página 35: "É preciso pensar no espaço entre as vértebras." (Gil, 2001, p. 172.).
[104] Poderá este espaço que "separa e liga" existir sob a mesma designação que existe o espaço que separa e liga o interior ao exterior denominado na arquitectura japonesa por "ENGAWA". Poderá também ele constituir "o espaço que existe entre as vértebras"?

interior[105] (Taki *apud* Sejima, 1996, p. 23). Quando observamos o projecto que Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa desenvolvem para Lausanne, na Suíça, 2010, o Centro Rolex, compreendemos, através da observação do edifício, expressões mais "abstractas" como "corpo que espoleta espaço" e "movimento humano"

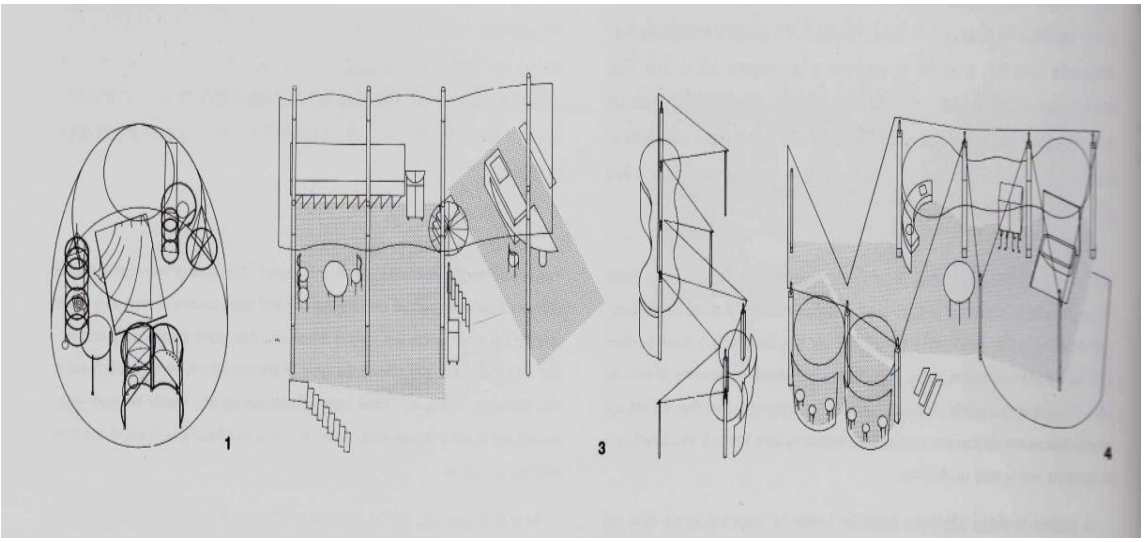


Ilustração 51 - Figura1:Toyo Ito: PAO I, 1985; Figura 3 e 4- Kazuyo Sejima: Platform I, 1988; Platform II, 1990. (Sejima, 1996, p. 26).

[105] "The structures of N-hall and Pachinko Parlor I are designed to reflect clearly the lines of human movement within them. In Y-House, I coordinated the lines of human movement to match the allocation of living space…" (Taki *apud* Sejima, 1996, p. 23).

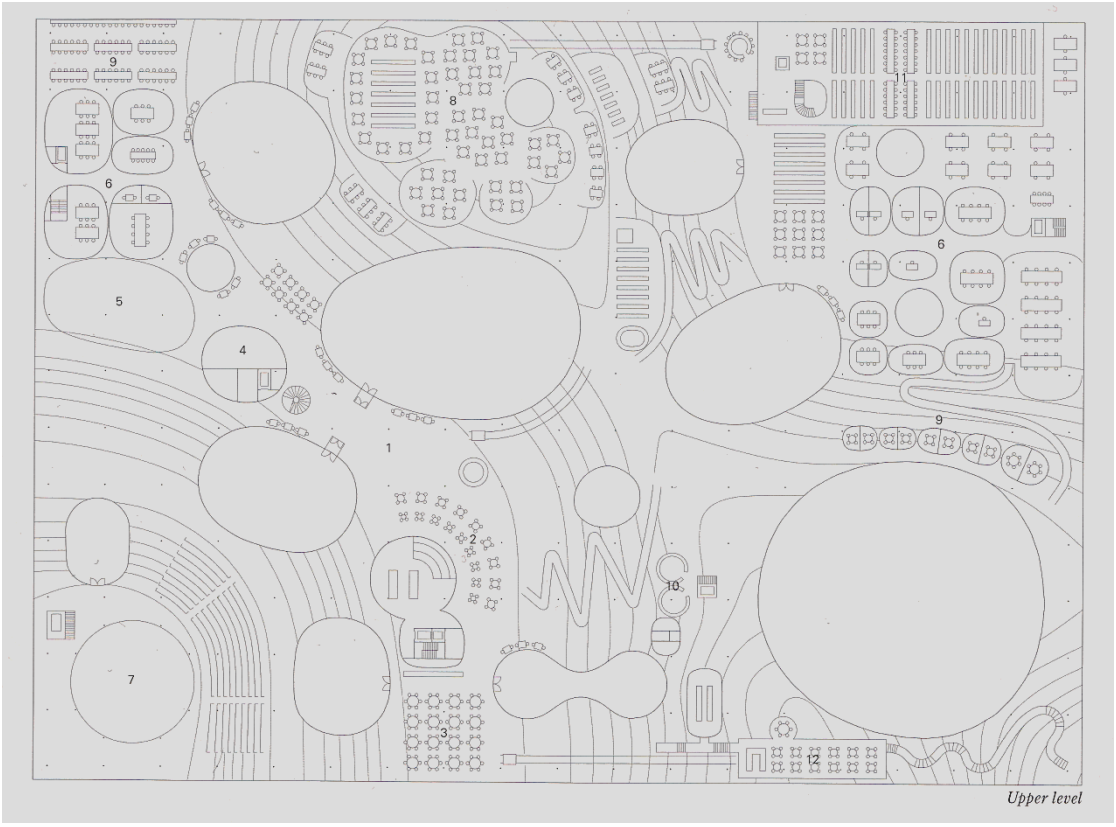


Ilustração 52 - Kazuyo Sejima (SANAA): Centro Rolex, planta superior. (Cortés, 2011, p. 89).

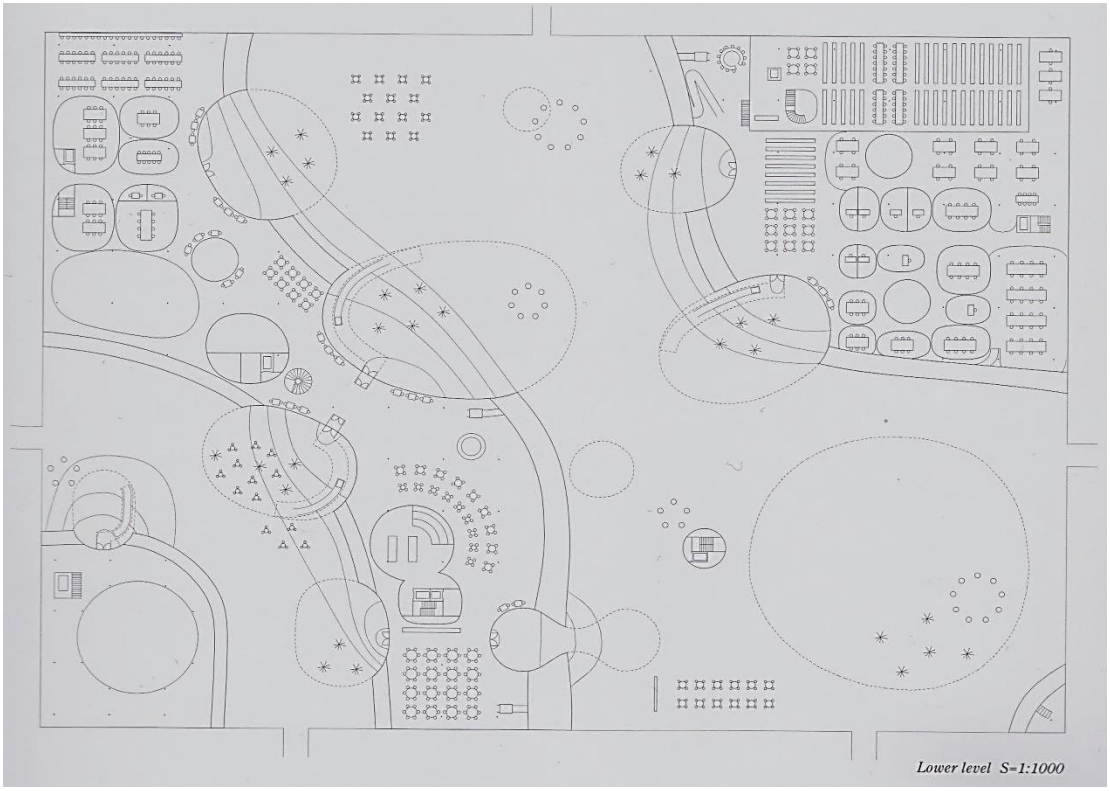


Ilustração 53 - Kazuyo Sejima (SANAA): Centro Rolex, planta inferior. (Cortés, 2011, p. 89).

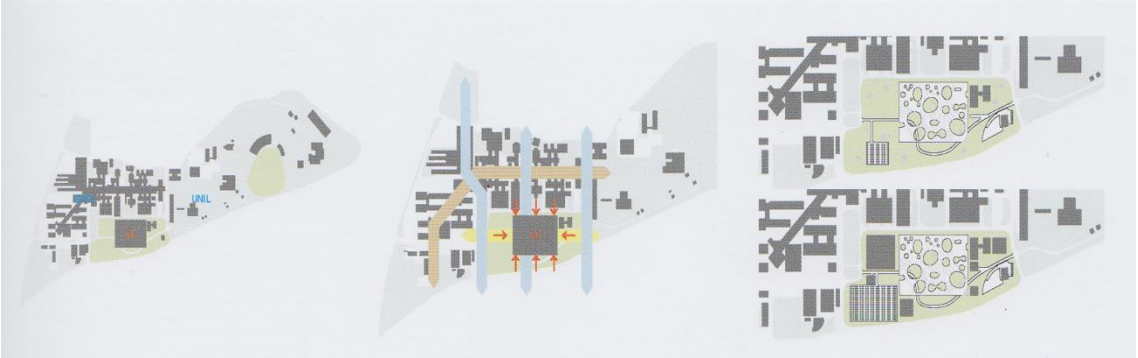


Ilustração 54 - Kazuyo Sejima (SANAA): Centro Rolex. (Cortés, 2011, p. 31).

Paralelamente a este conceito de movimento humano, que é perceptível nos desenhos, nos esquemas e por fim na construção das obras de Sejima, existe ainda um outro factor que é igualmente levado em conta pela arquitecta: a "renovação" da arquitectura, através de novos conceitos sociais (Sejima, 1996, p. 23). Sendo que, a arquitectura existe enquanto estrutura que expressa e suporta as necessidades e as vivências humanas – que se encontram em constante modificação e movimentação na nossa sociedade – torna-se inevitável a expansão da arquitectura (do pensar arquitectónico), a fim de que, a arquitectura (que existe para a sociedade) acompanhe a expansão dos conceitos sociais. Porque só assim a arquitectura será verdadeiramente útil, inserida e contaminada segundo os conceitos sociais emergentes, uma vez que, independentemente da qualificação que lhe queiramos atribuir, a arquitectura deverá sempre expressar e conter a resolução de um problema e uma correspondência efectiva às necessidades sociais e humanas. Assim, tomemos por exemplo, a sugestão apresentada por Kazuyo Sejima, no caso específico de uma habitação.

A habitação,[106] que a título de exemplo sintetiza o que ocorre também em outras tipologias habitacionais; acabará certamente por reflectir a noção de família actual (Sejima, 1996, p. 23). Sendo que, no caso específico da habitação, esta deverá reflectir e corresponder às rotinas da família e consequentemente à forma como as

[106] "A house,' said Eileen Gray, 'is man's shell, his continuation, his spreading out, his spiritual emanation.'7 Our dwellings make it possible for us to live the lives we lead. In a different place, with different arrangements, it would be a different life, with other connections, other opportunities, other obstacles. And with reference to Butler, we might want to ask who would want to claim that an inhabited house was not a living thing? It is animated by the machines that dwell in it and live through it as surely as the body is animated and structured by its desiring machines. Where do we draw the line between our categories? The logic that is generated by Deleuze and Guattari's redescription makes them dissolve into one another, and the dwellings become entities with their own inclinations and desires, as manifested in their behaviour. The houses we dwell in and those that we visit are emotion machines that are animated by our being implicated in them." (Ballantyne, 2007, p. 37).

pessoas utilizam e dispõe do seu tempo (Sejima, 1996, p. 23). Assim o "tempo" que anteriormente era tratado enquanto elemento mais abstracto, aqui ganha uma amplificação prática correspondendo a uma medida concreta e matemática (o tempo cronológico).

Relacionando-se assim intimamente com o conceito de tempo – que se encontra distribuído a vários níveis – a variação da expansão que a arquitectura comporta será proporcional à expansão (adaptação) dos conceitos sociais (Sejima, 1996, p. 23).

A habitação enquanto estrutura na qual a distribuição e a função do espaço tem sido fortemente estereotipado, admite actualmente, segundo Sejima, uma libertação de estereótipos menos rígidos. Alargando-se o desenvolvimento da habitação enquanto modelo de habitação menos rígido e também menos convencional, contribuindo (e reflectindo) uma alteração das ideias e dos ideais sociais de família (Sejima, 1996, p. 23). Numa sociedade mergulhado num processo de mudanças rápidas, na qual por exemplo, este conceito de família, cada vez mais se torna permeável a uma caracterização mais vaga e pouco definida, noções "antigas" estereotipadas, acabam naturalmente por não ter mais validade, segundo refere Sejima, ou têm a capacidade de se regenerar ou, perder-se-ão (Sejima, 1996, p. 23). Assim, quando falamos em renovação de conceitos na arquitectura, no caso particular de Sejima, segundo nos revela a arquitecta – através do seu discurso e sobretudo através do seu trabalho – assistimos a um descartar natural de estereótipos, emergindo novos ideais, adjacentes à promoção de uma nova forma de pensar (espacial, arquitectónico e social) (Sejima, 1996, p. 23). "Começar tudo de novo" – assim refere Kazuyo Sejima. Considerando e concluindo que estes pressupostos e ideias estereotipadas, fazem pouca justiça à realidade actual e têm uma base pouco real[107] (Sejima, 1996, p. 23). Deste modo, conduzindo-nos através do cruzamento de conceitos que nos remetem para uma dimensão cuja simplicidade e complexidade se misturam, Sejima reconhece que, a verdadeira imagem está em parte submergida, ocultada (Sejima *apud* Taki, 1996, p. 24).

Assim, e tendo em conta que a arquitectura se constrói através de imagens, Sejima, diz criar a "impressão de beleza", trabalhando questões da estética, e de integridade (Taki *apud* Sejima, 1996, p. 24). Este "criar a impressão de beleza", poderá equiparar-se à "insinuação" que Pina Bausch diz existir e experimentar na dança "tudo o que

[107] "I consider such fixed assumptions to be actually fair arbitrary and not based on reality" (Sejima, 1996, p. 23).

podemos fazer é insinuar" (Bausch *apud* Bailarino de Pina Bausch, 2011) Insinuar, não é o que faz também a arquitectura? Como o faz?

Recuemos até aos símbolos trabalhados por Pina Bausch. Foquemo-nos nos elementos que explora: a terra, a água, a rocha, a corda, etc. Qual o seu significado? Ou ainda, qual a representação mental e a dimensão simbólica para que nos transportam? À semelhança do material (matéria) em arquitectura, que nos transmite[108] e proporciona variadas sensações – calor, frio, quente, escuro – através da pedra, da madeira, do betão, etc; a arquitectura também (se) insinua através da matéria[109]: "From the beginning the materials are there, right next to the desk […] when we put materials together, a reaction starts […] this is about materials, this is about creating an atmosphere, and this is about creating architecture." (Zumthor, 2013).

Assim, através da articulação de elementos que sintetizam e comportam símbolos (símbolos caóticos[110] organizados dentro de um espaço homogéneo) que se convertem em mensagens concretas. Será a linguagem arquitectónica de Sejima tão distinta desta linguagem da dança de Pina Bausch? Sejima, quando refere que, considera os seus projectos fortemente esquemáticos, e que, segundo ela, tratam da articulação entre elementos e símbolos organizados dentro de um sistema; parece revelar-nos que a distância (curta) em que (co)existem estas duas disciplinas parece fechar-se progressivamente (Sejima, 1996, p. 26). Também a arquitectura trata da organização de elementos, através da manipulação de símbolos dispostos e organizados entre sí que, devidamente articulados, representam e constituem um 'todo' um ambiente, um espaço com uma medida própria e precisa.

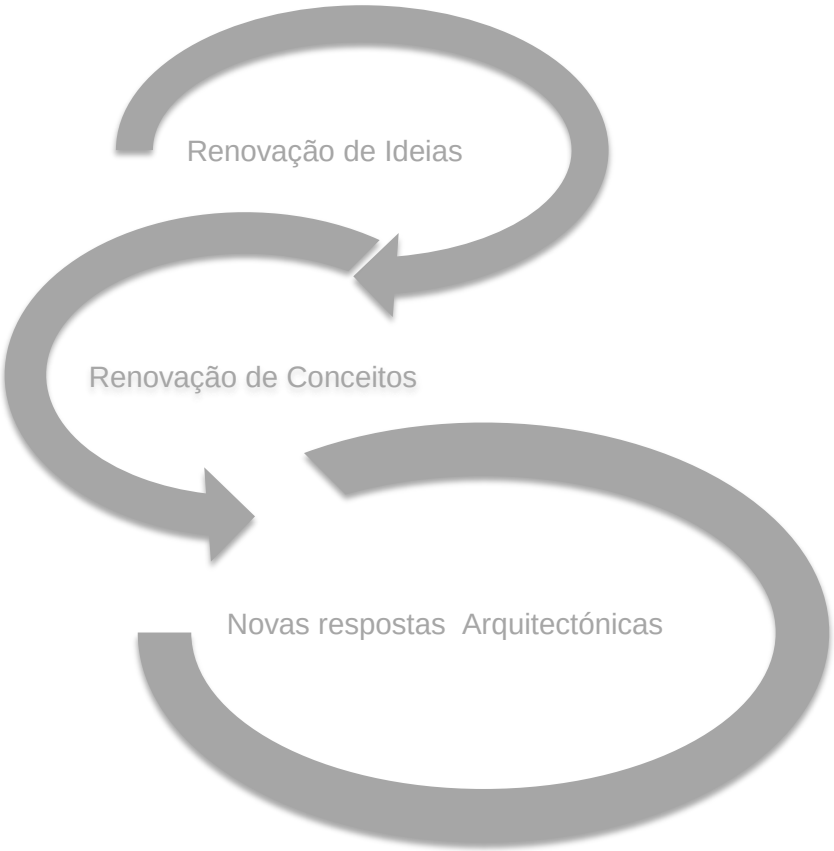
Assim, e ainda emersos na ideias de um grande "sistema" organizado, é muito interessante observar esta forma de resposta que Sejima nos descreve, na qual, a arquitectura acompanha o desenvolvimento social e cultural, do qual, todos nós fazemos parte. Assim, a integração de conceitos e o reajuste constante entre arquitectura e valores sociais, parece ser determinante para o grau de sucesso de

[108] "From touching the smallest detail to sensing the movement of a body and its acceleration in space – all of these sensations criss-cross in the chemistry of things, spontaneously developing in a play of natural Light toward the distant horizon. A phenomenological enmeshing of object-side and subject-side, which is most readily achieved in architecture, points beyond itself. (Holl, 2000, p. 58.) "Our fields merge, overlap and are doubly articulated. The senses are fields." (Merleau-Ponty *apud* Holl, 2000, p. 58).

[109] Consultar glossário.

[110] "Chaos is defined not so much by its disorder as by the infinite speed with which every form taking shape in it vanishes. It is a void that is not a nothingness but a virtual, containing all possible particles and drawing out all possible forms, which spring up only to disappear immediately, without consistency or reference, without consequence. Chaos is an infinite speed of birth and disappearance. (Ballantyne *apud* Deleuze and Guattari, 2007, p.50).

qualquer projecto de arquitectura. Assistimos a uma espécie de desmistificação. Uma renovação que se torna necessária, não só pela manipulação de ideias e ideais, mas também, e sobretudo, na investigação e lançamento de novos materiais que, devidamente enquadrados e justificados, poderão eventualmente, promover uma arquitectura que se propõe a acompanhar progressivamente as necessidades de quem a habita. Prestando atenção especial ao corpo, ao habitar e ao Homem – a quem se destina a obra de arquitectura – estas noções de desenvolvimento de conceitos e estereótipos, que são tão triviais quanto complexas, constituem, de facto, uma preocupação constante na obra de Kazuyo Sejima. Referindo de forma recorrente a extrema importância que o movimento humano, e por isso, os percursos, têm no desenrolar dos seus projectos (Taki, 1996, p.26), Sejima afirma, subtilmente, o direito à arquitectura.



Ao falar de “regeneração” de conceitos e ideias, é necessário relembrar a genealogia de Sejima, cuja experiência passa pelo escritório de Toyo Ito e pelas suas ideias,

ainda que, posteriormente, tenha saído do atelier de Toyo Ito, uma vez que já não se revia na sua arquitectura[111] (Taki, 1996, p. 6).

Sejima, faz transparecer nos seus discursos e nos seus trabalhos a preocupação do espaço se relacionar intimamente com o corpo em movimento no espaço, compactuando assim, com a "revisão crítica da experiência moderna" (Sejima *apud* Taki, 1996, p. 26). Os seus desenhos buscam o mínimo possível de elementos verticais, não descartando, porém, a função que desempenham no gerar das distâncias necessárias entre as actividades e os fluxos humanos (Sejima *apud* Taki, 1996, p. 26).

Assumindo que, embora tente encarar todos os seus projectos livres de pressupostos "fixos" e duros, existirão provavelmente muitos métodos fixos que utiliza no seu trabalho de modo inconsciente. Preferindo tentar confrontá-los conscientemente da melhor forma que sabe e consegue (Taki, 1996, p. 24).

> I began to feel twinges of resistance when he came out with his design for Pao, a kind of temporary space made out of cloth. I remember wondering why he was trying to wrap up and blind the design in cloth. It seemed to me a reflection of the old architectural concepts that Ito was perpetuating. [...] (Sejima, 1996, p. 24).
>
> I wanted to challenge the notion of architecture as a thing in which to wrap people up. My response was to create a place through which people could pass quite freely – that was the concept behind Platform. I think was probably more successful in realizing this concept of Platform II than Platform I. Platform II functioned better as a place without any fixed orientation, one that was more open. [...] (Sejima, 1996, p. 26).

Neste sentido, também Sejima refere que, enquanto arquitecta, criar estruturas, implica estar constantemente a pensar o que se será capaz de fazer, não estando fora da contemporaneidade ("one standing outside" como refere), mas antes, firmemente implantada "nela" ("planted firmly within it") (Sejima, 1996, p. 25).

Referindo que vivemos num sistema onde a grande variedade de elementos estão homogeneizados, Sejima considera que seria uma contradição optar na sua arquitectura por elementos excepcionais ou inusuais (Sejima, 1996, p. 25). Deixando-

[111] Apesar de Toyo Ito defender também que se deve buscar "o retorno ao espaço que se relaciona mais intimamente com o corpo em movimento", (Taki *apud* Ito, 1996, p. 18) apontando também ele para a necessidade de se voltar "à fluidez do espaço, e à transparência da arquitectura, a fim de retomar o contacto com a natureza", uma vez que a sociedade contemporânea "não vive mais sob a égide da industrialização" (Ito, 2005, pp. 18-24). Sejima, apesar de compactuar com essa visão, refere que não força os programas para se encaixarem no espaço contínuo (porém finito). Não projecta grandes cápsulas que encerram o programa. Pelo contrário, a sua arquitectura tem 'limites difusos', e busca traduzir os novos valores da sociedade contemporânea – pós industrial – cuja imagem referencial surge associada à abstracção do tempo e do espaço através da mídia digital (Taki, 1996, p. 24).

se guiar por eles, passa a partir daí, a concentrar a sua energia em desenvolver as suas próprias ideias e descobrimentos (Sejima, 1996, p. 25). Compreendendo que, se utilizasse a sua arquitectura apenas como instrumento onde se expõem as diversas condicionantes sociais, estaria apenas a materializar essa presença; em vez disso, refere ser necessário ver a arquitectura enquanto veículo. Sendo possível assim obter uma maior compreensão da sociedade e da cultura actual (Sejima, 1996, p. 25).

O que a princípio tratava da relação entre o corpo e o espaço através da expressão várias vezes referida "o movimento humano", transforma-se na sua função, que deverá estar intimamente ligada ao modo como as pessoas conduzem as suas vidas diariamente (Sejima, 1996, p. 25). O facto da sociedade estar "saturada" com a quantidade ilimitada de informação ("sociedade da informação") e os computadores enquanto ferramentas usuais de trabalho e desenho, torna possível para quase toda a gente atingir um certo nível de "competência arquitectónica" (Sejima, 1996, p. 27.); e ao mesmo tempo, elimina certas habilidades que no passado deram à arquitectura uma aura de elite e obscureceu as suas características mais básicas e fundamentais (Sejima, 1996, p. 27). Informação e tecnologia têm ajudado continuamente a isolar características realmente distintas da arquitectura, e este é o género de abordagem positiva que tenta desenvolver nos seus trabalhos (Sejima, 1996, p. 27).

Considerando assim que, a arquitectura terá que acompanhar uma sociedade contemporânea que é cheia de fenómenos surpreendentes – alguns até bizarros – não significando contudo que sejam anormais, pelo contrário, podem até ser naturais (Sejima, 1996, p. 26).[112]

Desta forma, será importante ter em conta o sistema de referências culturais no qual estamos mergulhados, uma vez que, como sabemos, condicionantes históricos e culturais, determinam o modo como o Homem se relaciona no espaço e (re)interpreta o seu próprio corpo. E por isso, a ligação e a relação espaço-copo, bem como, a ligação do Homem a arquitectura e da Arquitectura novamente, para o Homem.

[112] No seu projecto Saishunkan Seiyaku Women's Dormitory, Sejima desenvolve esta ideia de valorizar o 'bizarro'. Assim ao invés de esconder e disfarçar todos estes fenómenos da sociedade contemporânea, tenta evidenciá-los. Tentando desta forma, transpô-los para a sua arquitectura. Optando, por exemplo, por alinhar todas as camas no mesmo andar de maneira uniforme. No entanto, uma vez que isto não coincidiu com os desejos do cliente, configurou os quartos de dormir como eles se encontram actualmente: colocados entre dois grandes espaços. Sendo o dormitório uma residência para uma empresa privada, se a empresa realmente não gosta do que é proposto, simplesmente o arquitecto tem que aceitar e ceder – refere Kazuyo Sejima (1996, p. 26).

Quando confrontada com o facto de que, possivelmente, as pessoas não a compreenderão quando tenta expor os sistemas sociais (Sejima, 1996, p. 28), no caso dos dormitórios femininos, por exemplo, Sejima explica-nos que o seu objectivo final não é expor o sistema em si, mas sim, construir para além dele (Sejima, 1996, p. 28). Isto é, utilizá-lo como base de trabalho, mas de uma forma positiva e construtiva (Sejima, 1996, p. 28). Insistindo que independentemente dos detalhes, a forma final, deverá ser "harmoniosa" (Sejima, 1996, p. 28). Assumindo que a forma é um componente crítico que é portanto necessário e integral a qualquer criação poética[113] (Sejima, 1996, p. 28). A forma, contudo, não está meramente sobreposta sobre uma superfície, a forma[114], segundo afirma Sejima, penetra profundamente as bases de um trabalho (Sejima, 1996, p. 28).

O mais Interessante em Sejima parece ser a sua capacidade de abertura para repensar sempre o seu modo de trabalhar. Considerando e reconhecendo que a sua arquitectura é "fácil" de julgar devido à sua estética e dimensão, bem como a características particulares, tais como: a transparência e a leveza. Referindo, porém, que algumas vezes, poderá ser perigosa e "levianamente" interpretada atendendo apenas à sua dimensão estética (Sejima, 1996, p. 28.). Assumindo que, depois de trabalhar de forma contínua durante tantos anos, diz sentir-se motivada a "voltar atrás" e repensar de novo o conceito de arquitectura (Sejima, 1996, p. 28). A consciência de uma permanente actualização. Pretendendo desenvolver uma definição da função sempre mais clara e simplificada, poderemos criar uma arquitectura muito transparente – como aliás procura fazer – reconhecendo no entanto que, a arquitectura vai muito para além disso, podendo igualmente incorporar a não transparência (Sejima, 1996, p. 28).

Kazuyo Sejima diz querer utilizar esta ideia para fazer algo diferente do que tem feito no passado. Assim, focando-se no objectivo de criar algo diferente do que já experimentou, procura (re)produzir lugares com mais força e substância (Sejima, 1996, p. 28), através da exploração e da aprimoração do "modo de fazer", que se vai

[113] Para definir o sentido desta expressão "criação poética", tomemos em consideração a referência que Thierry De Mey faz relativamente à separação entre música e a dança: "(...) Sendo no entanto ainda difícil de falar exactamente deste repertório e da ligação que une dança e música, pois esta ligação é quase de natureza poética (Adolphe et al, 2002, p. 30.).

[114] Atender à definição que Fernando Távora faz quando fala de forma e de espaço: "aquilo a que chamamos espaço é também forma, negativo ou molde das formas que os nossos olhos apreendem" (...) "poderemos considerar que as formas animam o espaço e dele vivem" (...) "aquilo a que chamamos espaço é constituído por matéria e não apenas as formas que nele existem e ocupam, como os nossos olhos deixam supor" (Távora, 2006, p. 12.)

afinando progressivamente, pretende afirmar a "beleza da procura pelo real[115] valor das coisas"; isto é, pela substância irrecusável da obra em si.

Poderá a transparência ser o veículo que transporta o corpo neste sentido de uma procura da "substância irrecusável da obra em si" na obra de arquitectura?

Recuemos às pistas que explorámos atrás. Em todas as coreógrafas estudadas, é comum este tópico da procura pela "substância irrecusável da obra em si", nos seus diferentes métodos de trabalho. Notemos especialmente, em Anne Teresa de Keersmaeker, esta preocupação (e inquietação) quando se interroga sobre o cristal de gelo e a gestação (Adolphe et al, 2002, p. 35). É aqui também que acontece o milagre da dança que, Martha Graham reconhece no acto dançado?

Deste modo, conduzidos através da questão da transparência que só faz sentido quando existe um corpo que a experimenta, utilizemos uma obra de Manuel Tainha para compreendermos verdadeiramente a relação do corpo com o espaço construído. Assim, uma vez que os seus textos foram relevantes para este estudo, revelando-se uma orientação constante para fechar e relacionar pontos, faz sentido que nos apropriemos não só da sua obra teórica, mas também de uma das suas obras de arquitectura. A Pousada de Santa Bárbara servindo-nos de experiência arquitectónica concreta, permite-nos compreender de que forma a relação[116] do corpo com o espaço (construído e habitado), se estabelece. Bem como, os métodos e mecanismos que fazem valer a presença do corpo nesta obra de arquitectura em especial, de que forma poderemos afectar, condicionar e valorizar as vivências que se desenvolvem através do objecto construído.

[115] Esta ideia referida por Sejima "procura pela "substância irrecusável da obra em si" coincide com a comparação a que o movimento de Merce Cunningham, é muitas vezes sujeito, equiparando-se aos exploradores e pioneiros da pintura abstracta que procuravam a pintura "pura que corresponde ao que poderíamos denominar de procura pelo movimento "puro" ou uma averiguação da "essência de movimento" na dança (Gil, 2001, p. 189). O elitismo de Cunningham desrealizava os corpos, o desejo de alcançar o objecto verdadeiro, ou seja, os movimentos que valham apenas por si próprios: o objecto verdadeiro é o objecto real, só aparece no fim do processo de despojamento total daquilo que não constitui a "essência do objecto" ou, fenomenologicamente falando, a "objectividade do objecto" (Gil, 2001, p. 189).

[116] "Presence is like a gap in the flow of history, where all of [a] sudden it is not past and not future." (Zumthor, 2014)

5.2. EXPERIÊNCIA: POUSADA DE STA. BÁRBARA DE MANUEL TAINHA

A Pousada de Santa Bárbara,[117] 1956, situada próxima de Oliveira do Hospital, serve-nos como instrumento de estudo, enquanto objecto arquitectónico construído. Enquanto corpo concreto – corpo construído – poderemos analisar não só o espaço quando o habitamos, mas também, as representações e os desenhos do arquitecto, a respeito da sua própria obra. Resultante de um projecto desenvolvido pelo arquitecto Manuel Tainha, o edifício, empresta-nos (ao corpo) o espaço que ele precisa, para que, aprofundemos as questões que pretendemos desenvolver ao longo deste trabalho. Assim, aliando documentação teórica, entre os quais os textos desenvolvidos pelo próprio Arquitecto, e um seu caso prático, poderemos obter uma esfera de informação mais completa, cujo conteúdo se adensa, tornando-se mais plena. Aliando o lado teórico, à obra prática realizada pelo arquitecto Manuel Tainha, procuramos de algum modo percorrer este caminho com a sua presença, dando especial atenção ao seu trabalho, bem como às suas palavras.

A sensibilidade sobre o uso da matéria, o material de construção utilizado, a manipulação da luz, bem como, a escala, a dimensão, e o desenho do pilar, testemunham da boa resolução que aqui se estabeleceu. A sensibilidade, e a lucidez de como o material, é capaz de prolongar e repercutir as questões que queremos levar ao sujeito que experimenta/vive/habita o lugar, aquilo que o arquitecto nos quer mostrar. O enquadramento consecutivo entre as árvores, é transportado para o pilar, a grande sensibilidade sobre o modo como o material de construção[118], prolonga essa cumplicidade, afectando-nos os sentidos. Então voltamo-nos novamente para o corpo, que, nos oferece gratuitamente sensações, através das texturas, da manipulação da luz, do que se quer mostrar e esconder na paisagem, por exemplo. Quando percepcionamos o objecto, todas estas questões se fazem presentes, vêm a nós, tal como os seus escritos.

[117] "(...) situada na Póvoa das Quartas em plena Beira alta, próximo de Oliveira do Hospital, fez parte de um conjunto de projectos de pousadas que, por volta de 1956, foram encomendadas a um pequeno grupo de jovens arquitectos, que estavam a começar a sua vida profissional e se começavam a distinguir no então pequeno mundo da nova Arquitectura portuguesa. A par do projecto entregue a Manuel Tainha, foram entregues outros projectos de pousadas a Nuno Tetónio Pereira, João Anderson entre outros." (Milano, 2013, p. 30).

[118] "(...) solid BLOCKS of wrought material, squared to the sharp edge, as to have weight and mass and carrying power; to make for construction, that is, to conduce to effect and to provide for beauty. (…) Terms of amplitude, terms of atmosphere, those terms, and those terms only, in which images assert their fullness and roundness, their power to revolve, so that they have sides and backs, parts in the shade as true as parts in the sun." (Ballantyne, 2007, p. 56).

Ilustração 55 - Pousada Santa Bárbara, vista exterior. (Ilustração nossa, 2012).

> Contudo a poética tem uma missão ainda mais singular: ela não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como o faz. (...) revela-nos o caminho seguido pelo artista para chegar ao limiar onde o acto artístico se oferece à percepção, o ponto onde a nossa consciência a descobre e começa a vibrar com ela. (Louppe, 2012, p. 27.).

Elevando expressivamente o corpo dos quartos, sobre as grossas colunas em xisto, Manuel Tainha com o seu conhecido "método de trabalhar o corte", combina um único piso por lado, com dois pisos do lado da paisagem. Tirando partido do sítio onde está destinado ao projecto, oferece uma visão dominante de volumes baixos que se materializam à volta de um pátio, criando uma vocação contemplativa para o exterior nos principais espaços internos. Através da exploração que faz das fontes de luz natural – que culminam no tecto da sala e na galeria – iluminando assim a parede de fundo deste espaço (1957/71).

Segundo refere, navega entre dois princípios primitivos da arquitectura – o fechado e o aberto (Tainha, 2001, p. 45). Lidando o primeiro com o sentido de acolhimento, interioridade, abrigo e clausura (segundo refere, características que uma pousada deve oferecer aos viajantes que ali se acolhem temporariamente), enquanto que o segundo princípio – "o aberto" – promove uma relação composta por qualidades de

carácter ambiental (Tainha, 2001, p. 45). Recordando-nos que, em arquitectura, compor com a paisagem é por vezes negá-la: o caso do pátio interior (Tainha, 2001, p. 45.). Assim, com a sua linguagem própria, evidencia um duplo propósito que se eleva e materializa, através da poética dos materiais "ancestrais" como refere: o granito, a telha, o xisto, a madeira e o vidro. São portanto os elementos e a matéria que constituem o lugar. A poética.

Perpetuando o carácter austero e grandioso daquele lugar, permite que o modo como concebe o espaço que desenha, seja afectado por tais qualidades. O espaço destinado a ser habitado pelo homem viajante, é assim contaminado por princípios que se estendem igualmente ao desenho dos interiores, bem como ao desenho do próprio mobiliário. Novamente, os elementos objectivos, com os quais se materializa a poética "abstracta": a madeira, a pedra, a pele, o espelho, o cobre, a lã (Tainha, 2001, p. 46). Tomando a Arquitectura enquanto "acto em que o presente se dilata no passado e no futuro.", se outrora aquele sítio era uma paisagem que existia como um espaço a percorrer, hoje existe enquanto imagem e lugar. "E amanhã o que será?" (Tainha, 2001, p. 46). Tal é a última pergunta um tanto angustiante até, que o arquitecto coloca (a si próprio?). Hoje porém, a Pousada de Santa Bárbara, ainda que actualmente desactivada, existe enquanto imagem e lugar construído, mas acima de tudo, existe enquanto uma experiência sensorial[119] que nos desperta para questões que se prendem com a capacidade de criar lugar. Com os elementos organizados e hierarquizados entre si (os corpos que formam o corpo) e o material concreto e objectivo. Que nos desperta para a grandiosa capacidade do material nos comunicar e transmitir "sentidos". A matéria[120]. A capacidade de hierarquizar o espaço, de recolher

[119] "Phenomenology is a discipline that puts essences into experience. The complete perception of architecture depends on the material and detail of the haptic realm, as the taste of meal depends on the flavors of its ingredients. As one can imagine being condemned to eating only artificially flavored foods, soo ne can imagine the specter of artificially constituted surroundings imposing themselves in architecture today." (Holl, 2000, p. 68).

120 "The labyrinth is no longer architectural; it has become sonorous and musical. It was Schopenhauer who defined architecture in terms of two forces, that of bearing and that of being borne, support and load, even if the two tend to merge together. But music appears to be the very opposite of this**,** when Nietzsche separates himself more and more from the old forger, Wagner the magician: music is Lightness [la Legère]. Pure weightlessness. Does not the entire triangular story of Ariadne bear witness to an anti-Wagnerian lightness, closer to Offenbach and Strauss than to Wagner? To make the roofs dance, to balance the beams – that is what is essential to Dionysus the musician.6 Doubtless there is also an Appolonian, even Theseusian side to music, but it is a music that is distributed according to territories, milieus, activities ethoses: a work song, a marching song, a dance song, a song for repose, a drinking song, a lullaby . . . almost little 'hurdy-gurdy songs', each with its particular weight.7 In order for music to free itself, it will have to pass over to the other side – there where the territories tremble, where the structures collapse, where the ethoses get mixed up, where a powerful song of the earth is unleashed, the great ritornello that transmutes all the airs it carries away and makes return.8 Dionysus knows no other architecture than that of routes and trajectories. Was this not already the distinctive feature of the lied: to

num pátio para depois promover com mais força a vista contemplativa. Recuar um corpo, para depois, fazer avançar outro sobre ele um outro. Com maior vigor. Criar um espaço, entre espaços – o espaço que separa a liga[121] – que, simultaneamente, é estrutura e ritmo: os pilares redondos e grossos de xisto que existem descolados da fachada virada à serra.

O pilar. A capacidade de trabalhar a plasticidade do elemento estrutural, que cria um ritmo na fachada, que se abre e se encerra duplamente à paisagem, é também, ele, para além de espaço que separa e liga, estrutura (os pilares grossos e redondos).

Negar para afirmar. Encerrar para comtemplar. Fechar para voltar a abrir. É esta a inteligência da lógica espacial. Promover qualidades através da negação dos seus contrários. Não opostos, no entanto.

Outra evidência, que nos transmite o forte carácter de "exploração" e "deambular" exterior, são as conduções de percurso que são insinuadas ao longo do espaço exterior, através de lances de escadas em betão e cordas que estão ali para nos guiar e sugerir, sempre, possíveis caminhos.

Voltando ao Pilar. O espaço entre os pilares grossos e redondos de xisto que é deixado, capaz de ser habitado por nós, quando nos damos conta do movimento ilusório que os pilares circulares nos dão a conhecer. Da largura (medida) do pilar coincidir com a largura (medida) do elemento natural[122] (árvore) que pontua o espaço exterior. A árvore e o arranque do pilar, que se constroem à semelhança um do outro, enquadrando constantemente a paisagem. A ligação. O espaço entre o espaço.

set out from the territory at the call or wind of the earth? Each of the higher men leaves his domain and makes his way towards Zarathustra's cave. But only the dithyramb spreads itself out over the earth and embraces it in its entirety. Dionysus has no territory because he is everywhere on the earth.9 The sonorous labyrinth is the song of the earth, the Ritornello, the eternal return in person." (Ballantyne, 2007, p. 46).

[121] Relembremos novamente aqui a explicação de Fernando Távora quando se refere ao espaço que separa e liga.

[122] "(...) a melodic one in which we no longer know what is art and what nature ('natural technique'). There is a counterpoint whenever a melody arises as a 'motif' within another melody, as in the marriage of bumblebee and snapdragon. These relationships of counterpoint join planes together, form compounds of sensations and blocs, and determine becomings. But it is not just these determinate melodic compounds, however generalized, that constitute nature; another aspect, an infinite symphonic plane of composition, is also required: from House to universe. From endosensation to exosensation. This is because the territory does not merely isolate and join but opens onto cosmic forces that arise from within or come from outside, and renders their effect on the inhabitant perceptible." (Ballantyne, 2007, p. 48).

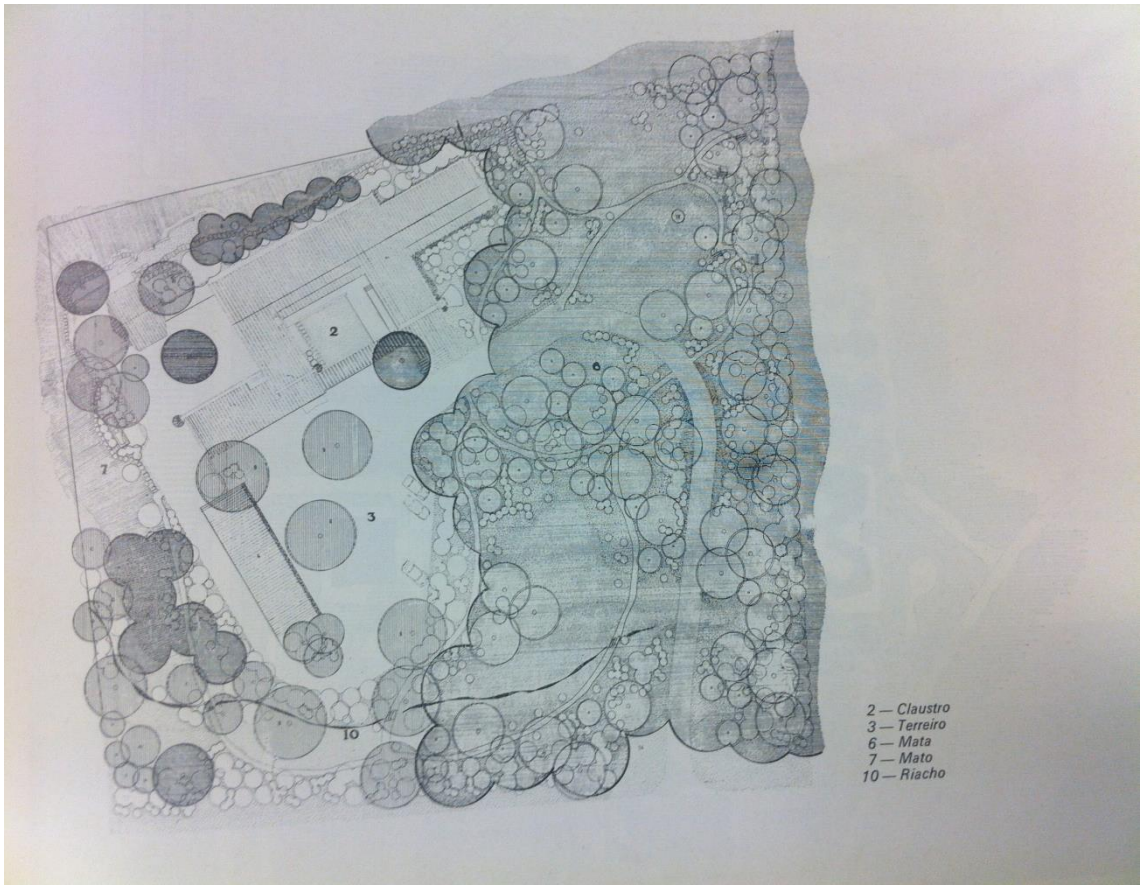


Ilustração 56 - Pousada Santa Bárbara, Enquadramento Paisagístico, Tainha e Telles, in "Revista Arquitectura nº 59", 1957. p. 137.

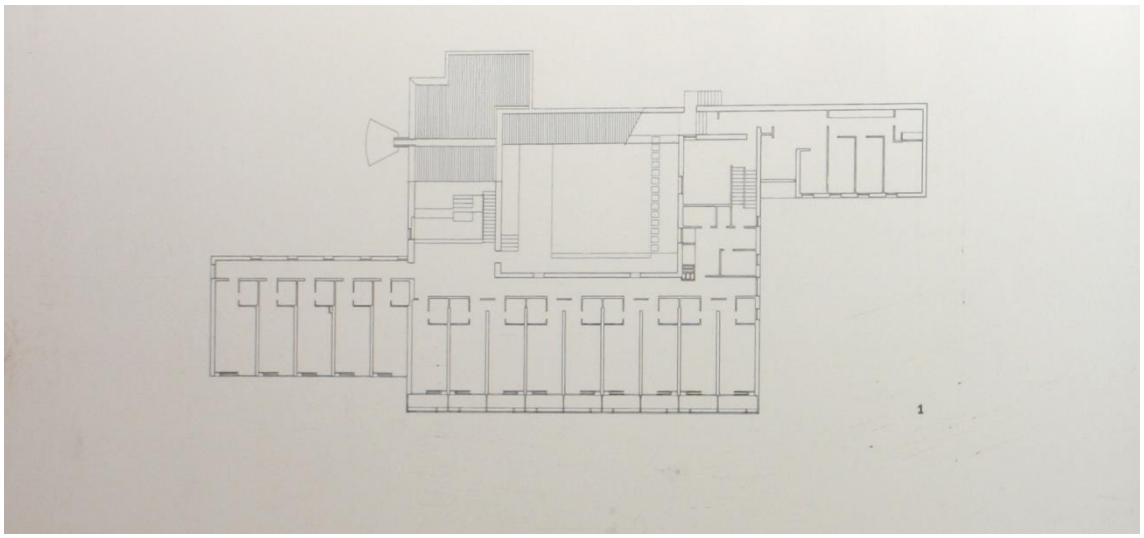


Ilustração 57 - Pousada de Santa Bárbara, Planta Piso 0 (entrada e salas), Tainha, "Projectos 1954-2002", 2001, p. 48.

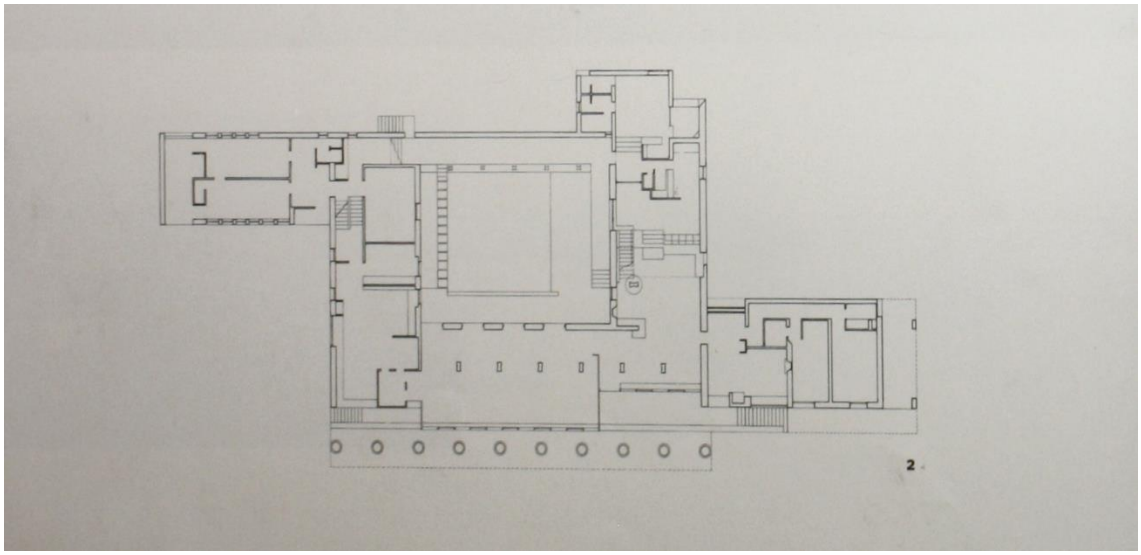


Ilustração 58 - Pousada Santa Bárbara, Planta Piso 1 (quartos), Manuel Tainha, "Projectos 1954-2002", 2001, p. 48.

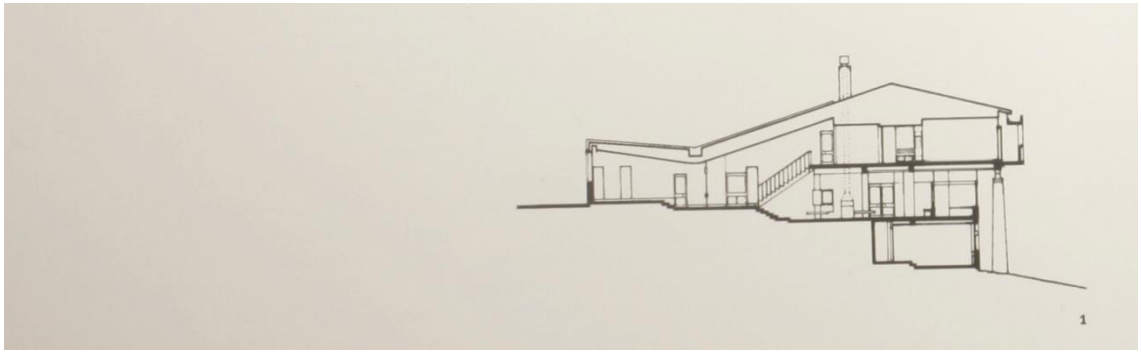


Ilustração 59 - Pousada Santa Bárbara, Corte Transversal, Manuel Tainha, "Projectos 1954-2002", 2001, p. 46.

A pousada de Santa Bárbara torna-se um caso especialmente interessante, uma vez que tendo passado por períodos diferentes, poderemos ter uma avaliação mais completa sobre a obra e o seu progresso na relação com o tempo e o lugar. E este, é também um dos principais aspectos com os quais o arquitecto terá que saber lidar: o tempo e o sentido da sua obra, são duas condicionantes sempre presentes que muitas vezes por circunstâncias externas, em algum momento poderá "morrer" deixando de servir o Homem.

Tal como Frederic Jameson utiliza o conceito de "artificiosa falta de profundidade" para descrever a condição cultural contemporânea, bem como a obsessão pelas aparências, superficies e impactos instantâneos, os quais, refere o autor, com o tempo não têm força (Jameson, 1997, p. 247-255). Assim, inserido-se e construindo-se sobre

o seu devido campo de reflexão[123], também a arquitectura passa por estes questionamentos e reflexões, pois enquanto instrumento para um fim nas "mãos" dos Homens, estará irremediavelmente metida e sujeita aos valores (morais, éticos, estéticos, etc.) que imperam num dado tempo, bem como, às correntes políticas, estéticas e filosóficas da época actual e específica em que o Homem vive.

Sobre este campo de reflexão e questionamentos que a arquitectura deve integrar, como já referido, também o Arquitecto Manuel Tainha nos recordava: "Acho, sim, que a arquitectura deve construir um campo de reflexão que lhe seja próprio, e não simples acomodações a estruturas estranhas a ela. Merece-o." (Tainha, 2000, p. 79).

Tendo passado por longos períodos em que se encontrou desactivada, a Pousada de Santa Bárbara, encontra-se actualmente em ampliação e reabilitação. Constituindo-se como a primeira obra pública do arquitecto Manuel Tainha, foi por sinal, também a sua última obra. Os seus actuais proprietários, o Vitor e a Susana, estão actualmente a construir a área exterior que Manuel Tainha projectou já no final da sua carreira: um pequeno spa e uma piscina coberta.

É este sentido cíclico de perpectuação de valores e pensamentos, capaz de mover e ligar pessoas que a arquitectura também comporta. Esta capacidade de criar afinidades e entendimentos, parece conferir à disciplina de arquitectura toda uma 'mágica'. Um carácter nobre.

[123] "In a fragment of a second you can understand: Things you know, things you don't know, things you don't know that you don't know, conscious, unconscious, things which in a fragrant of a second you can react to: we can all imagine why this capacity was given to us as human beings – I guess to survive. Architecture to me has the same kind of capacity. It takes longer to capture, but the essence to me is the same. I call this atmosphere. When you experience a building and it gets to you. It sticks in your memory and your feelings. I guess that's what I am trying to do." (Zumthor, 2013).

Ilustração 60 – Pormenor fotográfico, Pousada Santa Bárbara, Arquitectos Portugueses série 2. (Pereira, 2013).

House, earth, territory Buildings act as part of machines. The building-object is part of a machine that is activated and becomes productive when it is in use; and a single building-object, even something as simple as a little hut, might be taken up and used in different ways at different times or by different groups of people. Then it would become part of different machines and would produce something different in each case. What buildings produce most often is a territory – a space where a particular order prevails or seems implicit. A building is a little song. (Deleuze and Guattari *apud* Ballantyne, 2007, p. 60).

6. PARA UM CORPO CONSTRUÍDO: CRUZANDO IDEIAS

> Todavia, quando descobrirem que todas as disciplinas têm entre si ligação e comunicação acreditarão facilmente que tal é possível. O conhecimento enciclopédico, com efeito, é composto de todas estas partes, como se fosse um corpo só. E, assim, aqueles que desde tenra idade foram instruídos em erudições várias têm acesso, em todos os escritos, aos mesmos dados e à interacção de todas as disciplinas [...]. Por isso, entre os antigos arquitectos, Pítio, que em Priene de modo notável projectou o templo de Minerva, disse no seu Tratado ser conveniente que o arquitecto possa, em todas as artes e doutrinas, fazer mais do que aqueles que, através dos seus esforços e das suas reflexões, elevaram cada um dos ramos do conhecimento à mais alta ilustração.
>
> [...] Pois nem o arquitecto deverá nem poderá ser gramático como foi Aristarco, embora não deva ser ignorante da gramática; nem músico como Aristoxeno, embora não deva ser desconhecedor de música; nem pintor como Apeles, se bem que não deva ser inábil no desenho; nem escultor como foram Miron ou Policleto, embora não deva ser ignaro na arte escultórica; nem por fim, medico como Hipócrates, se bem que não deva desconhecer a medicina; nem excelente nas restantes disciplinas, singularmente consideradas, ainda que não deva ser ignorante delas.[124] (Vitrúvio, 2006, pp. 34-35).

Deste modo, torna-se então pertinente, voltar atrás, às pistas coreográficas que anteriormente explorámos e absorver o que Trisha Brown nos conta quando nos fala a respeito do desenho:

> It's very emotional for me to find something significant to do on paper that's deeper than what has come before it. There is a moment when the search triggers an emotional state which tells me I have found the drawing and then I just draw with all my heart. Not long periods. (Brown *apud* Soares, 2003, p. 162).

Este estado "emocional" que Trisha Brown refere, no fundo vem ao encontro da "ordem intuitiva" que o Arquitecto Manuel Tainha, tão bem nos explicita, quando descreve o acto de concepção de um lugar arquitectónico:

> Mas será que o acto da concepção de um lugar arquitectónico é em todo o seu percurso um acto que se deixe descrever, ao ponto de dar legitimidade às nossas escolhas? À diferença da lógica formal, a ordem intuitiva, tem uma lógica cujas leis ainda não foram encontradas. André Breton dizia referindo-se à música que "em todo o grande compositor se encontra um núcleo nocturno inquebrável" inacessível à razão. [...] Na verdade, se o criador pudesse expressar em palavras o seu instinto primordial, primitivo, que luta por se manifestar na obra que faz, toda a criação seria supérflua. (Tainha, 2001, p. 35).

O mesmo parece Trisha Brown sustentar, quando a respeito do seu "processo", refere: "I'm involved with process and development of ideas in drawing because I can find my

[124] Excerto do Capítulo I do Livro I de "Vitrúvio - Tratado de Arquitectura. Tradução do latim, introdução e notas por M. Justino Maciel", 2006.

way back into mechanics, if not the state of mind, later. It's a record of an experience" (Brown *apud* Soares, 2003, p. 162). Reforçando a importância e a naturalidade que o desenho desenvolve e o promove na constituição das suas peças, acrescenta: "I think that choreographies have to be constructed as an architect would or a construction worker would."

> A drawing? I don't know where it comes from and I can't control it and that's thrilling, so that's the pleasure. There rare simultaneity of intention, action, result, timing. But it's a quietly explosive moment when everything gels and you're in it. It is solo, intimate, private, placing one's self before discovery in an unknown territory. (Brown *apud* Soares, 2003, p. 162).

É este espoletar que o desenho provoca em Trisha Brown, que se manifesta também na obra de arquitectura. Contudo, na obra dançada, toda a concretização é feita pelo corpo. O mesmo corpo que é levado em conta no processo de criação arquitectónico na obra de Kazuyo Sejima. Inversão. Sejima elabora e constrói o espaço a partir do corpo que 'coreografa', conduz e deambula pelo espaço: espoleta espaço, através das propriedades do movimento. Para além do desenho, é através da apropriação/manipulação de conceitos como: ritmo, intensidade, organização de sequências, dinamismo e fluxos que cada uma das obras se constrói e estabelece:

> Trata-se aqui de um problema bem mais complexo do que se manter em equilíbrio, o que está ligado à força muscular e à estrutura corporal. Cair e se refazer (fall-recovery) constituem a própria essência do movimento, deste fluxo que, incessantemente, circula em todo o ser vivo, até em suas partes mais íntimas. A técnica que decorre destas noções é surpreendentemente rica em possibilidades. Começando-se por simples quedas no chão e voltando-se à situação de verticalidade, descobre-se diversas propriedades do movimento que se acrescentam à queda do corpo no espaço. Uma é o ritmo. Ao efectuar uma série de quedas e voltas à posição, fazemos aparecer tempos fortes que se organizam em sequências rítmicas. Um outro dado é o dinamismo, ou seja, a mudança de intensidade. O terceiro elemento é o desenho. (Humphrey *apud* Boucier, 1987, p. 271).

São estes os materiais[125] comuns que constituem as ferramentas de trabalho no processo de criação do arquitecto, bem como, no processo criativo do coreógrafo. São estes os elementos que permitem o estudo, a maturação e a criação da expressão final destas duas artes do corpo: a dança e a arquitectura. Para além de existirem enquanto disciplinas sociais – uma vez que só se constituem com a intervenção e partilha de um grupo; compartem tópicos de pesquisa que têm a mesma base comum, constituindo-se e desenvolvendo-se pelo Homem e para o Homem, ganhando sentido,

[125] Consultar Glossário.

apenas se habitadas e experimentadas. É portanto, o corpo que habita, que torna possível a existência da arquitectura: confere-lhe vida – concede-lhe propósito e justificação.

7. CONCLUSÃO

> Mantenho o que então disse, com algumas, ténues, precisões.
>
> E uma delas é que a ilusória oposição corrente entre o abstracto (que parece ser o domínio dos conhecimentos: teorias, ciências, técnicas, hipóteses, etc.) e o concreto (o domínio dos factos) não é senão a sequela de uma mentalidade ultrapassada; pois é muitas vezes pela abstracção que se consegue actuar sobre o real. (Tainha, 2000, p. 10),

Atendendo ao papel que a arquitectura representa actualmente enquanto reflexo de uma sociedade contemporânea que está em constante flutuação e movimento – especialmente na actual época da "informação" – repensar ideias, significará certamente, ter a capacidade de repensar o papel do corpo e portanto, o papel de cada um de nós, quer seja enquanto indivíduos, ou enquanto cidadãos e por último e mais importante, enquanto arquitectos. Assim, do corpo, da dança e do sujeito particular – tanto enquanto arquitecto como enquanto habitante, bailarino ou coreógrafo – todos nós lidamos com as mesmas questões. Ainda que aparentemente revestidas por pormenores e características particulares; quando lhe retiramos o invólucro do particular a que estão obviamente sujeitas, vemo-nos mergulhados igualmente, todos sem excepção, no mesmo fenómeno da imagem "fácil" e rápida, bem como, no tempo da informação instantânea que, tem a capacidade de chegar a diferentes pontos do mundo exactamente ao mesmo tempo.

Existindo a arquitectura enquanto disciplina social, feita por pessoas e para pessoas, ela, arquitectura, será também profundamente afectada pelas circunstâncias que nos circundam.

Enquanto arquitectos, responsáveis por respostas a problemas concretos, e inseridos num mundo de construção que nos imprime actualmente um ritmo particular, enquanto criadores de uma obra e responsáveis pela oferta que apresentamos ao mundo, através de um projecto de arquitectura, será necessário, que tenhamos a capacidade de nos questionar, sobre o que estamos a oferecer e também, sobre o modo como o fazemos – como criamos "circunstância".

Encontramos assim no testemunho de Trisha Brown, um ponto fundamental quando nos descreve o estado emocional a que o desenho a conduz. A forma como criamos um ambiente, uma atmosfera, a "circunstância". E neste sentido, temos em Kazuyo Sejima – enquanto arquitecta – o suporte e o testemunho que necessitamos para a condução das nossas ideias, através da capacidade de levar em conta o corpo quando criamos estruturas para ele. Como refere Sejima, levar o corpo verdadeiramente em conta, implicará estar constantemente a (re)pensar o que se será capaz de fazer – (re)pensar o processo - não estando fora da contemporaneidade ("one standing outside" como refere), mas antes, firmemente implantada 'nela' ("planted firmly within it") (Sejima, 1996, p. 25).

Deste modo, repensar o propósito, implica também ter a liberdade para repensar de que forma "explorar mais a condição humana" nos levará a um lugar melhor. Assim, do corpo, do espaço e da arquitectura – que existe enquanto reflexo de uma sociedade contemporânea (como Sejima constantemente refere) partindo do discurso da arquitecta quando revela que, integra o movimento humano enquanto factor determinante na sua arquitectura, chegamos por fim ao encontro da questão que nos levanta Teotónio Pereira quando sugere "a exploração da condição humana" na sua resposta, a Robin Evans ("O edifício arquitectónico já foi uma oportunidade para melhorar a condição humana. Hoje é entendido como uma oportunidade para expressar e questionar essa condição humana.")

"Questionar a condição humana" talvez seja o papel da dança e talvez, a arquitectura, expresse essa mesma condição humana.

São também os esquissos de Manuel Tainha que cruzámos com as anotações coreográficas de Anne Teresa de Keersmaeker, que nos permitem testemunhar e compreender que, a dança e a arquitectura se encontram também através dos veículos que utilizam para se concretizar e evoluir: o esquisso.

Deste modo, no diálogo entre a arquitectura e a dança, ainda que nos seja possível especular sobre o modo como o seu processo se constitui e se desenvolve, é preciso contudo que concretizem. Encontrando-se a arquitectura e a dança, no espaço da escrita e da especulação – no espaço teórico – é apenas quando se concretizam que traduzem o abstracto em concreto, para que, no seu final, resultem numa medida concreta, exacta e precisa.

Si je fais comprendre par des mots,
comprenez-moi par léxpèrience de votre corps;
sans l'experience de votre corps,
votre savoir serait illusoire. (Schirren,1996, p.123).

REFERÊNCIAS

AMENDOEIRA, Ana, coord. (2010) – Estudo comparativo para a Universidade de Coimbra a Património. Coimbra : Universidade de Coimbra. Estudo cedido pela própria.

CAETANO, Victor – [Imagens solicitadas da Pousada] [Mensagem Em linha] para Neuza Valadas. 1 junho 2014. [Consult. 1 junho 2014]. Comunicação pessoal.

COELHO, Alexandra Prado (2009) – Vamos poder vestir os nossos edifícios?. Público [Em linha]. (12 Janeiro 2009). [Consult. Janeiro 2012]. Disponível em WWW:<URL: http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id=220423>.

DELEUZE, Gilles (1987) – Qué es el acto de creación?! [Em linha]. [S.l. : s.n.]. Conferencia en la Femis Escuela Superior de ofícios imagen y sonido el 17 marzo 1987. [Consult. Julho 2011] Disponível em WWW:<URL: http://www.youtube.com/watch?v=GYGbL5tyi-E&feature=related>.

DELEUZE, Gilles (2009) – I De Ideia [Em linha]. [S.l. : s.n.]. [Consult 22 Junho 2011] Disponível em WWW:<URL:http://www.youtube.com/watch?v=U5CmI-8DhoE>.

FILHO, José dos Santos Cabral (2008) – Arquitectura Irreversível: o corpo, o espaço e a flexa do tempo. Arquitextos. [Em linha]. 8:089.07 (Outubro 2007). [Consult. 18 Maio 2014] Disponível em WWW:<URL: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.089/202>.

FLORENCE, Luis (2011) – Por trás da transparência. Revistaveneza [Em linha]. (Fevereiro 2011). [Consult. Junho 2013]. Disponível em WWW:<URL:http://revistaveneza.wordpress.com/2011/02/13/por-tras-da-transparencia/?blogsub=confirming#subscribe-blog>.

GRAÇA, Carrilho (2002) – Carrilho da Graça conversa com Ricardo Carvalho. In RICARDO CARVALHO+JOANA VILHENA - Ricardo Carvalho + Joana Vilhena [Em linha]. [S.l.] : RCJV Arquitectos. [Consult. Março 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://rcjv.rapidoefacil.com/P/artigo_view.cgi?artigo_id=83 >.

HAVARD UNIVERSITY. Preston Scott Cohen. Graduate school of design (2013) – Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa “Architecture is Environment” [Em linha]. [S.l. : s.n.]. [Consult. Junho 2013]. Disponível em WWW:<URL:http://www.gsd.harvard.edu/#/media/kazuyo-sejima-and-ryue-nishizawa-architecture-is-environment.html>.

HOLANDA, Marina (2013) – Kazuyo Sejima é nomeada primeira mentora de arquitectura no Rolex Mentor and Protégé Initiative. ArchDaily [Em linha]. (Maio 2013). [Consult. Junho 2013]. Disponível em WWW:<URL:http://www.architectural-review.com/archive/1990-april-platform-houses-in-katsuura-japan-by-kazuyo-sejima/8629614.article>.

KAZUYO SEJIMA (1996) - Una Conversación con Kazuyo Sejima. Entrevista realizada por Koji Taki. El Croquis. 77 (1996) 6-17.

KAZUYO SEJIMA ; RUYE INISHIZAWA (2008) - Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Inishizawa. Entrevista realizada por Juan Antonio Cortés. El Croquis. 139 (2008).

ORDEM DOS ARQUITECTOS, (2012) – AO : Ordem dos arquitectos [Em linha]. Lisboa : AO. [Consult. 18 Maio 2014] Disponível em WWW:<URL:http://www.arquitectos.pt/?no=2020493577,154>.

POUSADA de Santa Bárbara : enquadramento paisagístico. Arquitectura : arquitectura planeamento design artes plásticas. (Maio 1971) 137.

SARAMAGO, José (2008) – Pura aparência. In FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO - Fundação José Saramago [Em linha]. Lisboa : Fundação José Saramago. [Consult. Julho 2012]. Disponível em WWW:<URL:http://caderno.josesaramago.org/2008/09/24/>.

SASHA WALTZ AND GUEST (2009) – Neus Museum von Sasha Waltz [Em linha]. [S.l. : s.n.]. [Consult. Setembro 2011]. Disponível em WWW:<URL: http://youtu.be/Bxdq2hdnBc4>.

SASHA WALTZ AND GUESTS (2009) – Sasha waltz and Guests [Em linha]. [S.l.]. : Sasha waltz and Guests. [Consult. Março 2013]. Disponível em WWW:<URL: http://www.sashawaltz.de/index.php?lg=en&main=News&site=02:01:00>.

SIZA, Alvaro (2014) – À conversa com : Siza Vieira. Entrevista realizada pela Royal Academy of Arts. In TEIXEIRA, Mário – Formas criticas [Em linha]. [S.l.] : Mário Teixeira. [Consult. Fevereiro 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.formascriticas.com/post/75910918399/a-conversa-com-siza-vieira-c-royal-academy-of>.

SOARES, Maria João (2008) – Para uma medida. Lisboa : Universidade Lusíada. Tese Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Lusíada de Lisboa.

SOARES, Maria João (2010) - SANAA, *Centro Rolex* [Documento incónico]. 1 Foto color. Imagem cedida pela autora.

SOARES, Maria João (2010) - SANAA, Centro Rolex : vista interior [Documento incónico]. 2 Fotos color. Imagens cedidas pela autora.

SOARES, Maria João (2010) - SANAA, Centro Rolex : vistas interior e exterior [Documento incónico]. 2 Fotos color. Imagens cedidas pela autora.

STEVEN HOLL ARCHITECTS (2014) – Steven Holl Architects [Em linha]. [S.l.] : Steven Holl Architects. [Consult. Janeiro 2012]. Disponível em WWW:<URL: www.stevenholl.com/project-detail.php?type=masterplans&id=129&page=0>.

TAINHA, Manuel (2008) – O Fazedor. Newsletter [Em linha]. (Outubro-Novembro 2008). [Consult. 19 Junho 2012]. Disponível em WWW:<URL:http://issuu.com/hugooliveira/docs/newsletter4>.

TAINHA, Manuel (c.a.1950) - Esquiços da Pousada de Santa Bárbara. [S.l : s.n.]. Imagens cedidas por Victor Caetano, proprietário da Pousada de Santa Bárbara.

TRISHA BROWN DANCE COMPANY (2014) – Trisha Brown Dance Company [Em linha]. [S.l.] : Trisha Brown Dance Company. [Consult. Janeiro 2012]. Disponível em WWW:<URL:.http://www.trishabrowncompany.org/index.php?section=34>.

ZUMTHOR, Peter (2014) – Seven Personal Observations on Presence. ArchDaily [Em linha]. (Dezembro 2013). [Consult. Dezembro 2013]. Disponível em WWW:<URL:http://www.archdaily.com/452513/peter-zumthor-seven-personal-observations-on-presence-in-architecture/>.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Nadir (2012) – Arte, estética e teoria. Lisboa : AQF.

BALLANTYNE, Andrew (2007) - Deleuze and Guattari for architects [Em linha]. New York : Routledge. (Thinkers for architects series). [Consult. Maio 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CB4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.architect-mind.com%2Fbooks-download%3Fdownload%3D7%3Adeleuze-guattari-for-architects&ei=rP6iU9jeI4WY0AXxh4CQCQ&usg=AFQjCNFStVkoVE386JDb7BukHz30Bg8dgw>.

BERNARD, Michel (1995) – Le corps. Paris : Éditions du Seuil.

BRUNI, Ciro (1993) – Danse et pensée. Paris: GERMS.

CHAFES, Rui (2012) – Entre o céu e a terra. Lisboa : Guide – Artes Gráficas, Lda.

GIL, José (2001) – Movimento total – o corpo e a dança. Lisboa : Relógio d'Água.

GRAHAM, Marta (1992) – Mémoire de la danse. New Yorque : Babel.

HALL, Edward T. (1996) – A dimensão oculta. Lisboa : Relógio d'Água.

LOUPPE, Laurence (2012) – Poética da dança contemporânea. Lisboa : Orfeu Negro

NÉRET, Gilles ; DESCHARNES, Robert (1997) – Salvador Dalí : a obra pintada. Köln : TASCHEN.

PEREIRA, Alexandre Marques - Manuel Tainha. Vila do Conde : Verso da história, 2013. (Arquitectos Portugueses ; 5).

SCHIRREN, Fernand (1996) – Le Rythme. Bruxelas : Contredanse.

SONTAG, Susan (1990) – Cage – Cunningham – Johns : dancers on a plane. New Yorque : Knopf.

TAINHA, Manuel (2000) – Textos do arquitecto. Lisboa : ESTAR Editora.

TÁVORA, Fernando (2006) – Da organização do espaço. Porto: FAUP.

VITRÚVIO (2006) – Tratado de Arquitectura. Lisboa : IST PRESS.

YOUNÈS, Chris ; NYS, Philippe ; MANGEMATIN, Michel (1997) – L'architecture au corps. Bruxelas : OUSIA.

ZUMTHOR, Peter (2006) – Pensar a arquitectura. Barcelona : Editorial Gustavo Gili.

ZUMTHOR, Peter (2009) – Atmosferas. Barcelona : Editorial Gustavo Gili.

GLOSSÁRIO

Arquétipo – Designa o protótipo ideal das coisas, tomando-se também para designar coisas materiais existentes fora do espírito. Representando ainda, do ponto de vista empírico e psicológico, uma ideia que serve de modelo a outras (Lalande, [S.D.], p. 213). Volume I.

Átomo – Elementos da matéria absolutamente indivisíveis. De tal pequenez que não podem ser percebidos separadamente, segundo Demócrito, eternos, invariáveis, homogéneos entre si, diferindo nos seus movimentos, formas e posições. (Lalande, [S.D.], p. 213). Volume I.

Círculo – Em Lógica, círculo diz respeito à relação de dois termos em que cada um se pode definir pelo outro, ou/e/também, designa a relação de duas proposições em que cada uma pode deduzir-se a partir da outra. Relação de duas condições em que a validade duma depende da validade da outra. (Lalande, [S.D.], p. 213). Volume I.

Concepção – Enquanto operação, é todo o acto de pensamento que se aplica a um objecto. Mais especialmente, entende-se *concepção* como a operação do entendimento oposta às da imaginação – quer reprodutora quer criadora (concepção duma diferença, concepção do mundo). Designa também a operação que consiste em apoderar-se de ou formar um conceito. (Lalande, [S.D.], p. 213). Volume I.

Contaminação – Contaminar e contaminação, designam todo o contacto, pelo qual naturezas diversas se misturam, ao reagirem uma sobre a outra. O verbo latino *contaminare*, parece ter tido o seu início mais primitivo no sentido *contaminare fábulas*, cuja designação, significa fundir em conjunto várias comédias (Lalande, [S.D.], p. 213). Volume I.

Criação – Produção duma coisa qualquer, em particular se ela é nova na sua forma, mas por intermédio de elementos preexistentes: a criação de uma obra de arte, a criação de um caminho, a imaginação criadora. Utilizando-se igualmente tanto no sentido geral, como no artístico e no teológico (Lalande, [S.D.], p. 258). Volume I.

Forma – Aquilo que é dado na e pela operação própria da arte (Lalande, [S.D.], p.501). Volume I.

Imagem – Reprodução concreta ou mental, daquilo que foi percebido pela visão. Também pode designar a repetição mental de uma sensação ou de uma percepção que foi anteriormente experimentada. Taine em *Da inteligência,* livro II: "As imagens", refere que se poderão aplicar diversos termos para a referir, resultando que, depois de uma sensação provocada pelo exterior – e não espontânea – encontramos em nós um segundo acontecimento correspondente, não provocado pelo exterior, espontâneo, semelhante a essa mesma sensação, ainda que menos forte, acompanhado das mesmas emoções, agradável ou desagradável, num menor grau seguido dos mesmos juízos e não de todos. A sensação repete-se, ainda que menos distinta, menos energética e privada de vários dos seus circundantes. Imagem poderá ainda dizer respeito a uma representação concreta construída pela actividade do espírito. Constituem-se enquanto combinações novas pelas suas formas, pelos seus elementos, que resultam da imaginação criadora. Em particular, imagem designa a representação concreta que serve para ilustrar uma ideia abstracta. Estende-se a palavra imagem a qualquer apresentação ou representação sensíveis (Lalande, [S.D.], p. 610). Volume I.

Inteligível - Oposto a sensível. Só pode ser conhecido através da inteligência e não pelos sentidos. Sendo os sentidos na doutrina tradicional são considerados a fonte de ilusão, a reflexão conceptual e a razão como o princípio do conhecimento verdadeiro. Inteligível, tornou-se neste sentido, sinónimo de real, de existente em si a ordem metafísica. (Lalande, [S.D.], p. 682). Volume I.

Intrínseco – Designa o que pertence a um objecto de pensamento em si mesmo. Uma coisa dita intrínseca, tem esse valor intrínseco pela sua própria natureza, e não enquanto sinal ou meio de uma outra coisa. (Lalande, [S.D.], p. 683). Volume I.

Intensidade – Característica daquilo que admite os estados de mais ou menos, mas de tal forma que a diferença entre dois desses estados não seja ela própria um grau daquilo que é susceptível de aumento ou de diminuição: por exemplo, a diferença entre dois comprimentos ou entre dois números é um comprimento ou um número. Tendo assim o seu lugar na escala de grandezas da mesma espécie. Com o adjectivo que lhe corresponde: intensivo: designa-se assim o grau de intensidade irredutível, quer ao entendimento, quer à qualidade, ainda que seja sempre acompanhado de variações extensivas e qualitativas. Ao alto grau de intensidade, por sua vez, o lhe corresponde-lhe o adjectivo intenso (Lalande, [S.D.], p. 685). Volume I.

Interatracção – Atracção recíproca. Por exemplo na vida animal é o fenómeno elementar que se entende por atracção: fenómeno físico em que dois ou mais corpos se aproximem um do outro. Força mecânica, atracção universal, atracções e repulsões eléctricas. Tendência interna responsável pela atracção que se oberva/que é observável. (Lalande, [S.D.], p. 685.) Volume I.

Inversão – Diz-se de inversão, a inferência imediata pela qual se conclui de uma proposição dada (invertende) uma outra proposição (inversa) tendo por sujeito o contraditório do sujeito primitivo (Lalande, [S.D.], p. 685). Volume I.

Linguagem – Expressão verbal do pensamento, interior ou exterior. Opondo-se à fala em dois sentidos: primeiro quando fala designa apenas linguagem exterior, e segundo, enquanto um acto individual, pelo que se exerce a função da linguagem (Lalande, [S.D.], p. 686). Volume II.

Massa – Entende-se por massa de um corpo, a relação constante que existe entre as forças que aí são aplicadas e as acelerações correspondentes (Lalande, [S.D.], p. 58). Volume II.

Matéria – Primitivamente, *matéria* são os objectos naturais que o trabalho do homem utiliza ou transforma com vista a um fim: a madeira de construção, por exemplo. Nas expresses de origem aristotélica e escolástica, *matéria* é aquilo que, num ser, constitui o elemento potencial, indeterminado, por oposição àquilo que está actualizado. Todo o dado, físico ou mental, já determinado, que uma actividade recebe e ulteriormente elabora. O termo *matéria* é vulgarmente aplicado a tudo aquilo que é dado ao artista e que, por consequência, enquanto dado, não pertence à própria arte fornecer. Segundo Descartes “a matéria cuja natureza consiste apenas em ser uma coisa extensa, ocupa agora todos os espaços imagináveis, e não poderíamos descobrir em nós a ideia de nenhuma outra matéria”. De uma outra forma, matéria parece por definição por oposição ao espírito, sendo aquilo que é objecto de intuição no espaço, e possui uma **massa**. É aquilo que é móvel no espaço. Um corpo, por exemplo que se constitui e caracteriza pela/com a sua massa. No entanto, a ideia de matéria é apenas a ideia daquilo de que se faz uma coisa, quando lhe damos uma forma. Então ao ganhar forma, passa de um estado de indeterminado e imperfeito para um estado de determinação e perfeição. Contudo se se pretender procurar para além de toda a forma uma matéria primeira ou absoluta, só chegaremos a um verdadeiro nada. Sendo que a ideia abstracta da pura e simples existência equivale à do nada, pois o

materialismo absoluto nunca existiu e não poderá nunca existir, sendo por definição, segundo Auguste Comte, é a obra acabada que explica o esboço, o completo, o perfeito que explica o inferior; e assim por consequência é apenas o espírito que explica tudo (Lalande, [S.D.], p. 59). Volume II.

Ritmo – Características periódica dum movimento ou dum processo. Segundo o princípio de SPENCER "The rytm of movement" – neste sentido uma rotação circular, de velocidade uniforme, possuiria um ritmo. Porém entende-se sobretudo por *ritmo* a característica dum movimento periódico enquanto comportando uma sucessão de máximo e de mínimo, de "tempos fortes" e de "tempos fracos". WEBER em *O ritmo do progresso,* define a ideia de ritmo sendo uma das noções que nos são mais familiares, como a sucessão dos dias e das noites, das estações quentes e das estações frias, dos períodos de intensidade da vida vegetal e da morte aparente dos vegetais, a alternância do trabalho e do repouso, da vigília e do sono. O próprio jogo dos nossos órgãos, fornecem perpetuamente exemplos de movimento rítmico.

Mais especialmente, segundo COMBARIEU descreve em *A música*, enquanto se distingue do *compasso* na música e na poesia, o compasso é a divisão duma obra musical em partes, todas com a mesma duração; o ritmo é constituído por uma divisão dum género completamente diferente, sobreposto à precedente, e dando às partes da composição durações que não são necessariamente iguais. O compasso é formado por uma sucessão regular, indefinidamente repetida, de tempos fortes e de tempos fracos; o ritmo obedece a uma lei diferente: é constituído pelas pausas e pelo plano de composição, por membros de frase mais ou menos longos, por fases e períodos. As divisões do ritmo podem por vezes coincidir sobre certos pontos com o compasso, mas jamais esta coincidência teve lugar de maneira continua e obrigatória. Uma vez dado o compasso, no início duma composição, continua imutável até ao fim: é uma fórmula mecânica. O ritmo é uma criação estética (Lalande, [S.D.], p. 434). Ritmo, designa ainda, na linguagem semi-filosófica contemporânea, o andamento próprio, "o carácter de conjunto dum movimento psicológico ou social, e mesmo o estilo de uma obra de arte, o delinear dum pensamento, e por assim dizer, a sua curva." (Lalande, [S.D.], pp. 434-435). Volume II.

Tema - Diz respeito a um assunto de reflexão, bem como de desenvolvimento ou de discussão (LEIBNIZ). Entende-se também por tema, aquilo que dirige um desenvolvimento orgânico, sem o predeterminar inteiramente, admitindo, no entanto,

vários modos de realização possíveis, dependendo das circunstâncias (RUYER) (Lalande, [S.D.], p. 600). Volume II.

Tensão – Termo técnico da Escola Estóica, de uma maneira geral, entende-se por tensão o esforço interno que que dá a toda a coisa a coerência da sua natureza, quer esse esforço resida na própria coisa ou numa coisa mais perfeita. Assim, por exemplo, o fogo e o ar, os elementos activos ou drásticos têm, em si mesmo, a tensão que funda a unidade da sua natureza; a água e a terra, pelo contrário, recebem dos dois precedentes a realidade una e estável da sua essência: são elementos passivos. De um modo particular, tensão diz respeito ao esforço pelo qual a alma tende para apreender o conhecimento verdadeiro, ou se obstina contra a influência das coisas exteriores (Lalande, [S.D.], p. 600). Volume II.

Valor – O sentido primitivo da palavra valor, parece dizer respeito à designação de valentia e coragem. Diz respeito à características das coisas que consiste em elas serem mais ou menos estimadas, desejadas por um sujeito, ou ainda, mais vulgarmente por um grupo de sujeitos determinados. Adam SMITH, criou a expressão "valor de uso" que corresponde à sua utilidade mais objectiva e real; por exemplo a utilidade da água e do ar, por contraposição à utilidade de um diamante ("valor de troca"). Valor, designa ainda a características das coisas merecerem mais ou menos estima. A palavra de valor, surge também associada à ideia ou sentimento essencial. É também a expressão numérica que determina uma incógnita ou representa o estado de uma variável. Representando um conceito móvel, uma passagem do facto ao direito, do desejado ao desejável (Lalande, [S.D.], p. 611). Volume II.

APÊNDICES

LISTA DE APÊNDICES

Apêncice A - Breve História da dança no ocidente.

APÊNDICE A

Breve História da dança no ocidente

A primeira dança poderá ter sido um acto sagrado, são vários os autores que descrevem uma “cerimónia dançada” da pré-história, na gruta de Pech-Merle, há dezenas de milhares de anos (Bourcier, 1987, p. 9). As mulheres ali dançavam para obter fecundidade. No entanto, muito pouco se sabe sobre esta época da pré-história, embora estendendo-se por um período considerável, são poucos os documentos e as “provas” nos foram deixadas (Bourcier, 1987, p. 9). Segundo os documentos que nos foram deixados, a dança nos períodos mesolítico e paleolíticos está sempre ligada a um acto cerimonial que coloca os executantes num estado fora do normal: semelhante a um estado Dionisíaco (Bourcier, 1987, p. 9).

A partir do período neolítico, a condição humana começa a transformar-se. O Homem vai passando fundamentalmente de predador a produtor. Assim sendo, com as descobertas da agricultura e das criações de gado, o homem começa a dispor de reservas de alimentos, tornando-se, em certa medida, o “senhor do seu destino” (Bourcier, 1987, p. 10).

O legado da dança, para além dos seus primórdios e ao Egipto dos faraós,encontra-se também ligada à dança dos imortais – danças gregas em creta; às danças da corte – de culto e de festas; bem como às danças eruditas do Quattrocento – onde para além da métrica, é necessário saber também os passos; aos balés, entre outras (Bourcier, 1987, pp. 63-67).

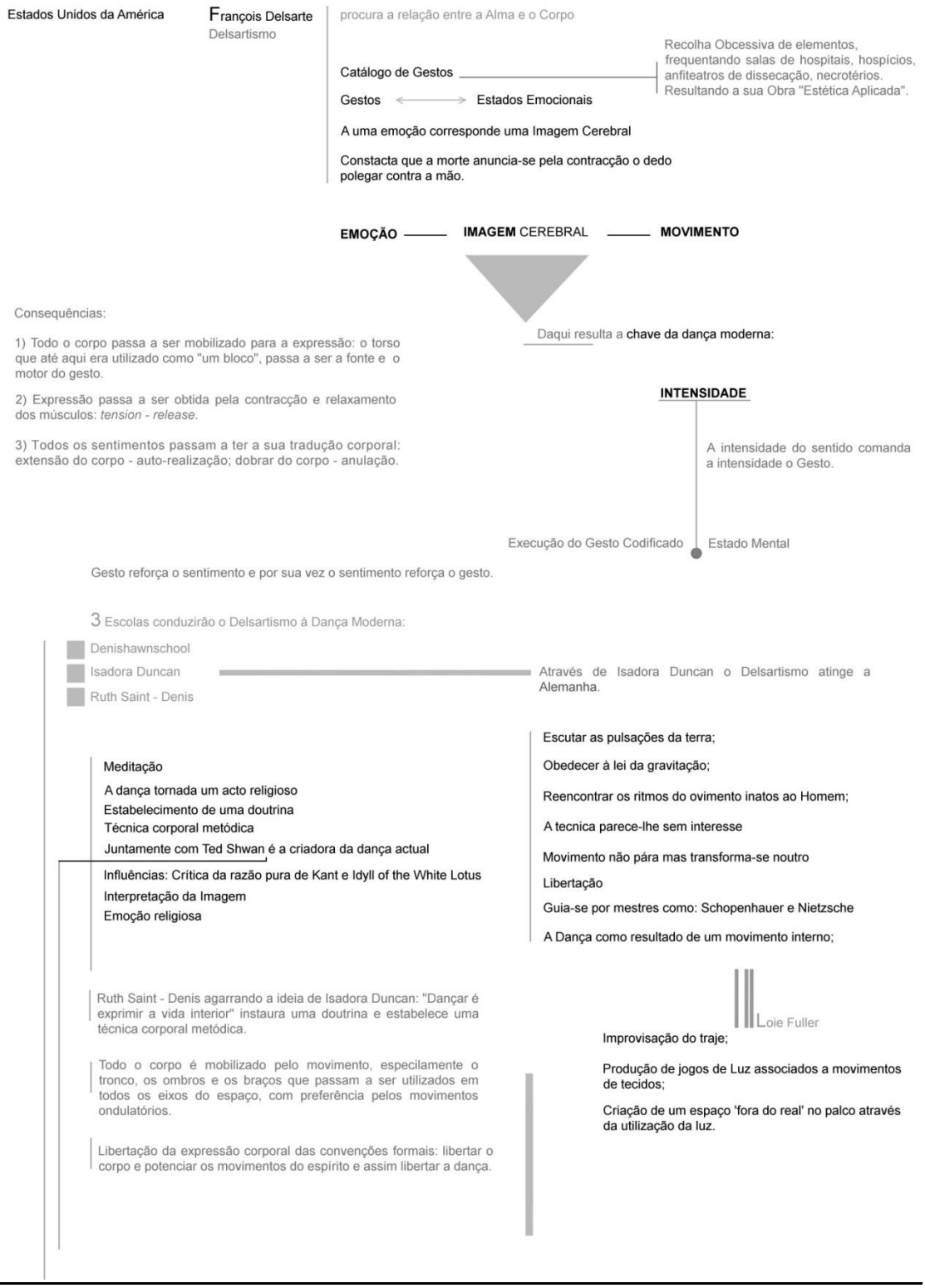
A dança moderna que surge nos Estados Unidos da América, tem como percursor o francês pouco reconhecido François Delsarte (1811-1871); caracterizando-se pela procura da relação entre a alma e o corpo. Delsarte, com uma história de vida melodramática, é descoberto por um padre que se interessa por ele e o inscreve num Conservatório. Atraído pela relação entre a voz o gesto e a emoção interior, começa a estudar obcessivamente todas as pessoas que conhece para estabelecer um catálogo de gestos que correspondam a estados emocionais (Bourcier, 1987, p. 244). Vai mais longe e começa a examinar os exageros patológicos, frequentando salas de hospitais, asilos de loucos, anfiteatros de dissecação e necrotérios. Verifica que a morte se anuncia geralmente pela contração do dedo polegar contra a mão. Constata que a uma emoção corresponde uma imagem cerebral, correspondendo a esta um movimento, ou pelo menos uma tentativa de movimento. Da sua pesquisa resulta a sua obra “Estética Aplicada” (Boucier, 1987, p. 245). Daí nasce a chave da dança moderna: a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto. É esta a grande diferença fundamental da dança moderna em relação à dança académica que, busca a execução levada ao seu potencial máximo de beleza formal, por gestos

codificados, sem uma relação aberta e directa com o estado mental do executante (Boucier, 1987, p. 245). Delsarte dedica-se, em primeiro lugar, às artes que conhece, elaborando teorias de estética para as artes plásticas, para a música, para o canto e para o teatro. Nesta sua primeira fase ainda não se interessa pela dança. Nas suas conferências é acompanhado por artistas, actores, oradores e também pregadores (Boucier, 1987, p. 245). O seu ponto mais extraordinário neste campo, é uma conferência pública na Faculdade de Medicina em 1867 (Boucier, 1987, p. 245).

As consequências das ideias de Delsarte sobre a dança são essencialmente três. Em primeiro lugar, todo o corpo passa a ser mobilizado para a expressão, em especial o torso, que se até aqui era "um bloco", desde então todos os dançarinos modernos de várias tendências, passam a considera-lo como fonte e motor do gesto (Boucier, 1987, p. 245). Assim, como segunda consequência, a expressão passa a ser obtida pela contração e pelo relaxamento dos músculos: tension-release. Serão estas as palavras-chave de Martha Graham (Boucier, 1987, p. 245). Em terceiro lugar, a extensão do corpo passa a estar ligada a um sentimento de auto-realização, sendo que, o sentimento inverso, de anulação, se traduz por um dobrar do corpo (Boucier, 1987, p. 245). Todos os sentimentos passam a ter a sua "tradução" corporal. O gesto reforça o sentimento, e por sua vez o sentimento reforça o gesto (Boucier, 1987, p. 245).

O sistema de Delsarte foi mais tarde esquematizado pelo seu discípulo Alfred Giraudet. Delsarte apenas ensinou oralmente (Boucier, 1987, p. 247). São três as escolas que conduzirão o delsartismo directamente à dança moderna. Sendo que os principais expansores do delsartismo são: a escola Denishawnschool; Isadora Duncan (a pioneira da dança moderna) e Ruth Saint-Denis (Boucier, 1987, p. 246). Tendo grande importância nos Estados Unidos, o delsartismo atinge também a Alemanha através da turnê que Isadora Duncan levou a Berlim em 1902 (Boucier, 1987, p. 247). Desenvolvendo-o assim na sua escola. Inclusivamente Rudolf von Laban, integrou no seu sistema de ensino variadíssimos princípios delsartianos. Apenas a França foi menos contaminada por este percursor (Boucier, 1987, p. 247).

De forma a organizar os seus percursores e as suas ideias e conceitos-base, o esquema que se segue, sintetizará o desenvolvimento da história da dança no ocidente , a extensão desde a busca pelo estado dionisíaco até à expansão e consequentemente a volta ao seu retorno: o transe sagrado.


Estados Unidos da América
François Delsarte
Delsartismo
procura a relação entre a Alma e o Corpo
Catálogo de Gestos
Recolha Obcessiva de elementos, frequentando salas de hospitais, hospícios, anfiteatros de dissecação, necrotérios. Resultando a sua Obra "Estética Aplicada".
Gestos
Estados Emocionais
A uma emoção corresponde uma Imagem Cerebral
Constacta que a morte anuncia-se pela contracção o dedo polegar contra a mão.
EMOÇÃO
IMAGEM CEREBRAL
MOVIMENTO
Consequências:
1) Todo o corpo passa a ser mobilizado para a expressão: o torso que até aqui era utilizado como "um bloco", passa a ser a fonte e o motor do gesto.
2) Expressão passa a ser obtida pela contracção e relaxamento dos músculos: tension - release.
3) Todos os sentimentos passam a ter a sua tradução corporal: extensão do corpo - auto-realização; dobrar do corpo - anulação.
Daqui resulta a chave da dança moderna:
INTENSIDADE
A intensidade do sentido comanda a intensidade o Gesto.
Execução do Gesto Codificado
Estado Mental
Gesto reforça o sentimento e por sua vez o sentimento reforça o gesto.
3 Escolas conduzirão o Delsartismo à Dança Moderna:
Denishawnschool
Isadora Duncan
Ruth Saint - Denis
Através de Isadora Duncan o Delsartismo atinge a Alemanha.
Meditação
A dança tornada um acto religioso
Estabelecimento de uma doutrina
Técnica corporal metódica
Juntamente com Ted Shwan é a criadora da dança actual
Influências: Crítica da razão pura de Kant e Idyll of the White Lotus
Interpretação da Imagem
Emoção religiosa
Escutar as pulsações da terra;
Obedecer à lei da gravitação;
Reencontrar os ritmos do ovimento inatos ao Homem;
A tecnica parece-lhe sem interesse
Movimento não pára mas transforma-se noutro
Libertação
Guia-se por mestres como: Schopenhauer e Nietzsche
A Dança como resultado de um movimento interno;
Ruth Saint - Denis agarrando a ideia de Isadora Duncan: "Dançar é exprimir a vida interior" instaura uma doutrina e estabelece uma técnica corporal metódica.
Todo o corpo é mobilizado pelo movimento, especilamente o tronco, os ombros e os braços que passam a ser utilizados em todos os eixos do espaço, com preferência pelos movimentos ondulatórios.
Libertação da expressão corporal das convenções formais: libertar o corpo e potenciar os movimentos do espírito e assim libertar a dança.
Loie Fuller
Improvisação do traje;
Produção de jogos de Luz associados a movimentos de tecidos;
Criação de um espaço 'fora do real' no palco através da utilização da luz.

Ted Shwan _ As relações do pensamento e do Gesto

Estuda e aprofunda as perspectivas de Ruth Saint - Denis
Desenvolvendo de forma brilhante a teoria em que toda a dança oderna se baseia: As relações do pensamento e do Gesto na obra Dance We Must. Tem um importante papel junto dos seus alunos na Denishawschool.

Os alunos formados na Denishawnschool terão um papel preponderante na divulgação da dança moderna, especialmente os E.U.A.

Entre eles:

Compõe balés para serem dançados por Homens
Colaboração na Denishawnschool

A Dança enquanto acção dramática que comporta uma acção dinâmica: concebe coreografias como peças de teatro.

A progressão da intensidade do movimento é proprocional à progressão da acção.

O tronco como ponto de partida de qualquer movimento.

Reforça aspectos que dizem respeito à impulsão nervosa, cada músculo deve estar pronto para traduzir a sua impulsão interior, aqui reside a ideia fundamental da técnica moderna.

Reivindica a ruptura completa com a dança tradicional

Charles Weidman__ Associa a acção dramática à pintura;

a teatralização reforça a expressão do corpo, de forma a torná-lo compreensível para o público;

utilização de textos que são declamados por um actor ou por um coro.

Doris Humphrey__ Dá mais atenção ao trabalho de estúdio do que propriamente ao palco;

A sua obra "The art of making dances" inspira os coreógrafos modernos.

Acredita que todos os elementos devem construir um todo indissociável (relacionando música, ritmo e representação coreográfica.)

É conduzido à dança silenciosa, através das suas experiências.

Utiliza as músicas para criar o clima que busca, recriando os primeiros exemplos de dança abstracta.

Classifica o Gesto em 4 tipos: sociais, funcionais, rituais e emocionais.

Pretendo que cada gesto encontre o seu valor primitivo, que o bailarino encontre nos seus movimentos de hoje a carga mental do objecto primitivo: corpo direito - simbolo de alegria; símbolo côncavo que se dobra sobre si proprio - símbolo de tristeza.

A pesquisa do gesto primitivo levará ao encontro do ritmo fundamental.

O essencial da técnica deve basear-se nas leis naturais do corpo.

O ritmo é gerado a partir da relação do corpo com o espaço.

A força física e espiritual o Homem que recoloca o corpo na posição vertical.

Fall- recovery - a queda no chão e a volta a verticalidade apoiando-se sobre a terra- obstaculo.

Martha Graham__ O Homem que se confronta com os grandes problemas da Humanidade;

Denuncia a opressão e as injustiças;

Interessa-se em teorias Freudianas, busca as profundezas da alma;

Esforço mental produzido por tensões e torsões;

Destaque dos elementos essenciais recusando tudo o que é secundário;

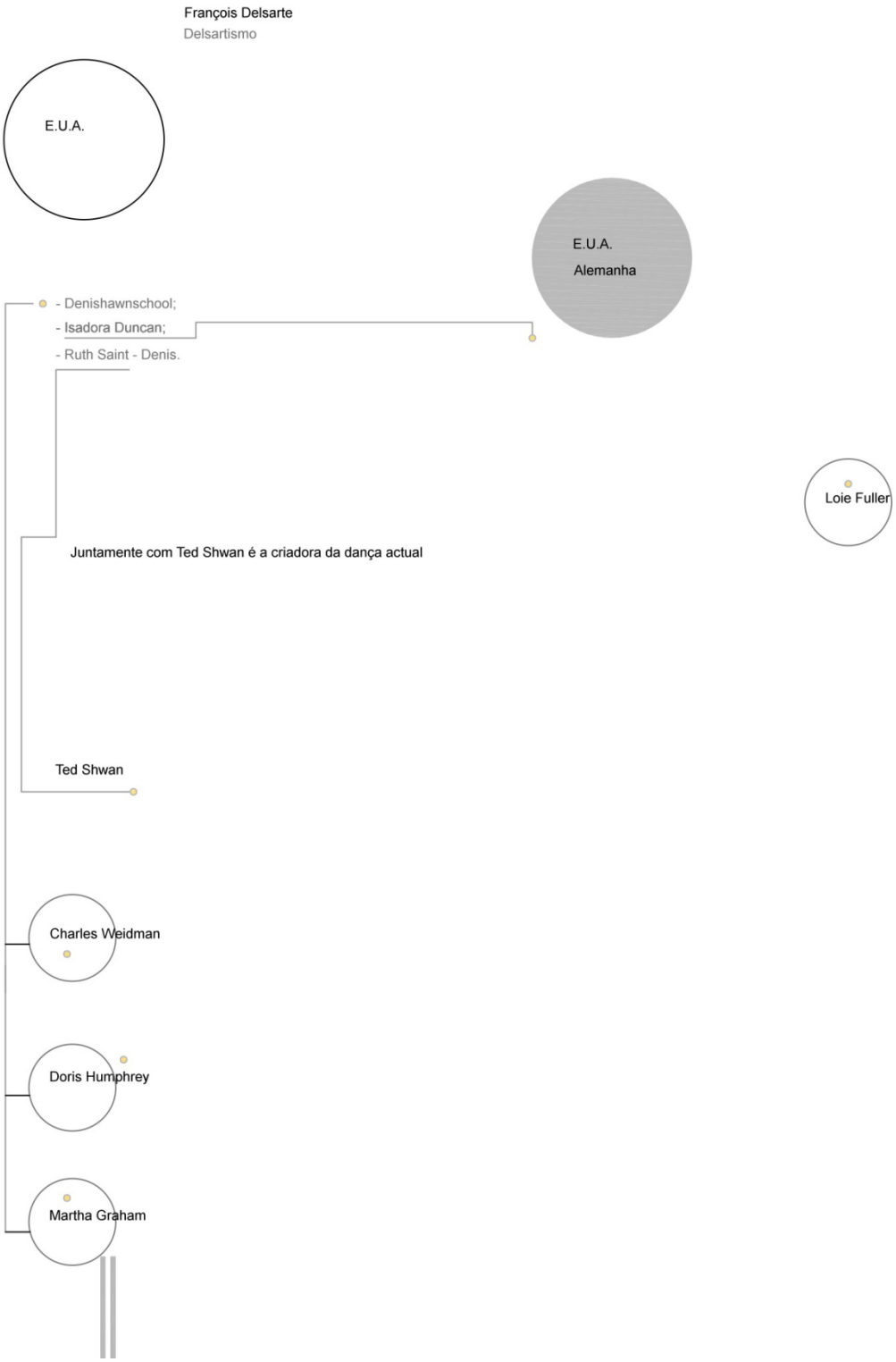
Reinterpretação de elementos clássicos, sendo utilizados segundo uma gramática corporal original;

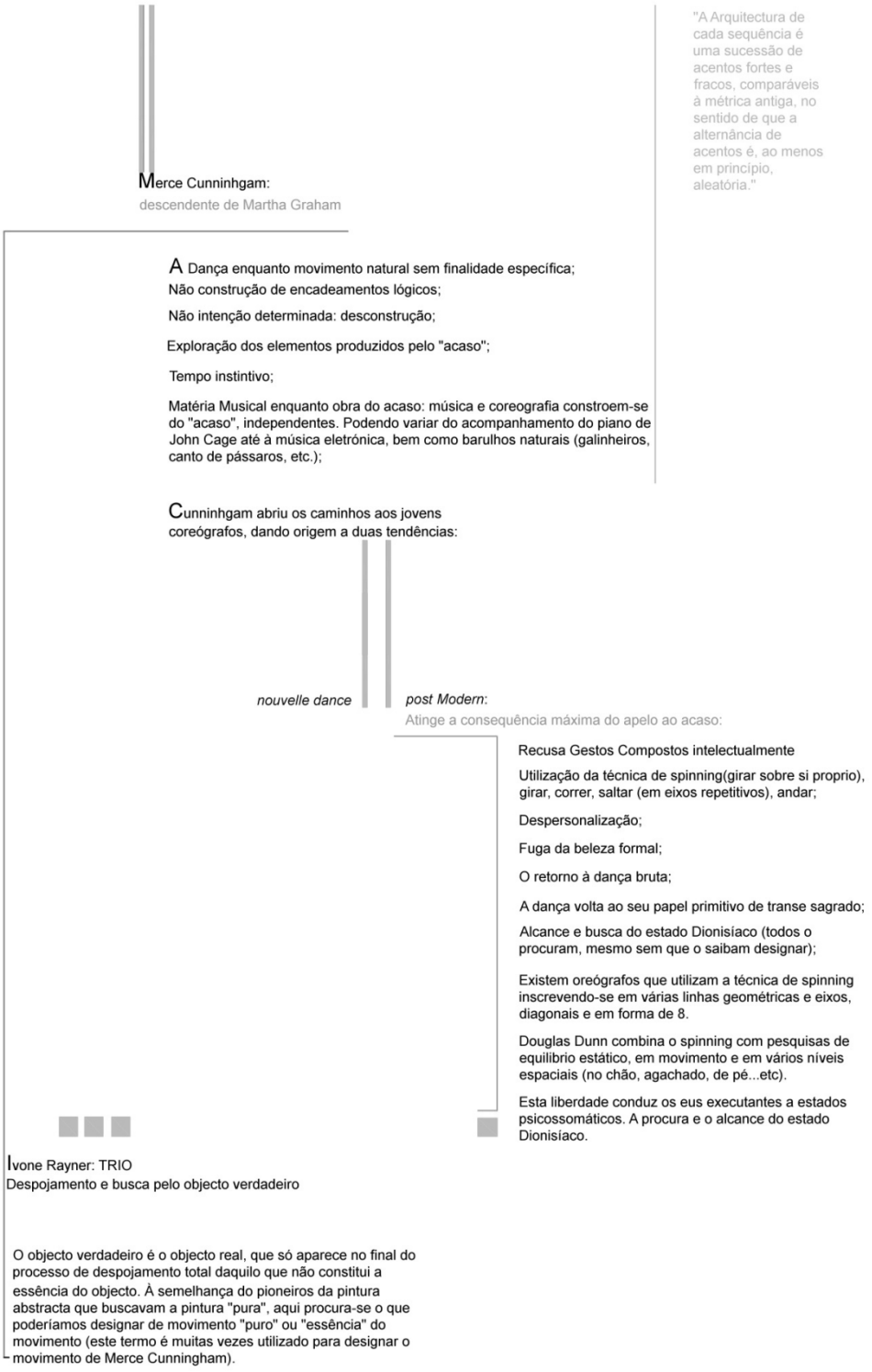
Cria uma antítese (simbólica) entre a extensão do corpo - cria um ovimento ue prepara o corpo para perder o equilibrio e cair de lado;

O Torso como foco e epicentro do movimento - gerando um movimento total numa sequência lógica;

A sua técnica resulta da fusão entre prespectivas espiritualistas e o treinamento nervoso espiritual, tentando e permitindo ao bailarino que se transcenda;

A força do Gesto acontece em função da força da emoção.


François Delsarte
Delsartismo
E.U.A.
E.U.A.
Alemanha
- Denishawnschool;
- Isadora Duncan;
- Ruth Saint - Denis.
Loie Fuller
Juntamente com Ted Shwan é a criadora da dança actual
Ted Shwan
Charles Weidman
Doris Humphrey
Martha Graham


"A Arquitectura de cada sequência é uma sucessão de acentos fortes e fracos, comparáveis à métrica antiga, no sentido de que a alternância de acentos é, ao menos em princípio, aleatória."
Merce Cunninhgam:
descendente de Martha Graham
A Dança enquanto movimento natural sem finalidade específica;
Não construção de encadeamentos lógicos;
Não intenção determinada: desconstrução;
Exploração dos elementos produzidos pelo "acaso";
Tempo instintivo;
Matéria Musical enquanto obra do acaso: música e coreografia constroem-se do "acaso", independentes. Podendo variar do acompanhamento do piano de John Cage até à música eletrónica, bem como barulhos naturais (galinheiros, canto de pássaros, etc.);
Cunninhgam abriu os caminhos aos jovens coreógrafos, dando origem a duas tendências:
nouvelle dance
post Modern:
Atinge a consequência máxima do apelo ao acaso:
Recusa Gestos Compostos intelectualmente
Utilização da técnica de spinning(girar sobre si proprio), girar, correr, saltar (em eixos repetitivos), andar;
Despersonalização;
Fuga da beleza formal;
O retorno à dança bruta;
A dança volta ao seu papel primitivo de transe sagrado;
Alcance e busca do estado Dionisíaco (todos o procuram, mesmo sem que o saibam designar);
Existem oreógrafos que utilizam a técnica de spinning inscrevendo-se em várias linhas geométricas e eixos, diagonais e em forma de 8.
Douglas Dunn combina o spinning com pesquisas de equilibrio estático, em movimento e em vários níveis espaciais (no chão, agachado, de pé...etc).
Esta liberdade conduz os eus executantes a estados psicossomáticos. A procura e o alcance do estado Dionisíaco.
Ivone Rayner: TRIO
Despojamento e busca pelo objecto verdadeiro
O objecto verdadeiro é o objecto real, que só aparece no final do processo de despojamento total daquilo que não constitui a essência do objecto. À semelhança do pioneiros da pintura abstracta que buscavam a pintura "pura", aqui procura-se o que poderíamos designar de movimento "puro" ou "essência" do movimento (este termo é muitas vezes utilizado para designar o movimento de Merce Cunningham).

Isadora Duncan: a dança como resultado de um movimento interno: a pioneira da dança moderna, numa América nova e cheia de vitalidade onde a originalidade é ainda mais livre por não existirem tradições estéticas, Duncan acha perfeitamente normal tornar-se professora de dança aos catorze anos (Boucier, 1987, p. 247). Guiando-se por matrizes como "escutar as pulsações da terra" e "obedecer à lei da gravitação", Duncan pretende reencontrar o ritmo dos movimentos inatos ao homem, segundo ela, perdidos há anos. A ela a técnica parece-lhe sem interesse. Perseguindo o propósito de encontrar uma "ligação" lógica, onde o movimento não pára, mas se transforma em outro. Respirar naturalmente, eis o seu método (Boucier, 1987, p. 248). Ligando os seus temas de dança à contemplação da natureza, motes como "onda, nuvem, vento, árvore" sustentam a sua inspiração. Os seus modelos estéticos são os gregos. Resultando numa dança profundamente marcada pelo neo-helenismo do fim do século XIX. Transmitindo uma grande riqueza vital e um lirismo incontestável, em parte é caraterizada por uma certa ingenuidade (Boucier, 1987, p. 248). No fundo, transmite o natural, que a Europa passa a acolher como nova mensagem. Dança "diferente" pelo movimento do corpo, dança "diferente" pelo movimento do espírito. O resultado de um movimento interno implica no fundo uma renuncia ao que foi ganho por herança ao longo dos tempos. Rejeição esta que ultrapassa os limites da dança. Reivindicando a libertação dos que se querem libertar: povos, homens, mulheres. Isadora Duncan guia-se por mestres tais como Schopenhauer e Nietzsche, afirmando: "Vim à Europa para provocar um renascimento da religião através da dança, para exprimir a beleza e a santidade do corpo humano pelo movimento." (Bourcier apud Duncan, 1987, p. 251).

Loie Fuller (Marie Louise Fuller) apesar de ter sido mais artista do que bailarina, trouxe-nos a improvisação do traje e o efeito dos projectores sobre os panos. Aos seus vestidos esvoaçantes acrescenta longos véus, prolongando os braços com bastões, multiplicando cores diversas, efeito de luz; sendo a primeira a utilizar jogos de luz associados a movimentos de tecidos para produzir efeitos espetaculares. De entre as suas danças destacam-se: a Dança da Serpente (Dance Serpentine), a Dança do fogo (Dance du feu) e a Dança da borboleta (Dance du papillon), criadas para a Exposição de 1990. A sua carreira desenvolve-se a partir de Paris, fazendo turnês com Isadora Duncan e relacionando-se com artistas e escritores da 'moda' (Boucier, 1987, p. 252). Embora não contribuindo em ideias nem em técnica para o desenvolvimento da dança propriamente dita, o seu método de criar no palco um espaço fora do real através da utilização da luz, passa a ser 'seguido' e a influenciar os coreógrafos e os cenógrafos contemporâneos (Boucier, 1987, p. 253).

Com Ruth Denis mais conhecida por **Ruth Saint-Denis** "the first lady of american dance" **chegamos realmente ao ponto de nascimento** da dança moderna (Boucier, 1987, p. 253). Agarrando a ideia mestra de Isadora Duncan: dançar é exprimir a vida interior; aprofunda esta ideia enriquecendo a sua dita vida interior com a meditação. A dança torna-se um acto religioso. Estabelece uma doutrina. Estabelecendo uma técnica corporal metódica, formou imensos alunos-discípulos, sendo considerada juntamente com Ted Shawn, a criadora da dança actual. Afirmando que uma das suas primeiras leituras foi a *Crítica da Razão Pura* de Kant bem como *The Idyll of White lotus* – história de uma egípcia que durante uma meditação teve a visão da "Mulher do lótus branco" que lhe ensina a sabedoria – tema que estará profundamente ligado com as suas obras sob as mais variadas formas. Recriando através da sua imaginação danças orientais e indianas (Boucier, 1987, p.255). Cria também balés religiosos dançados nas igrejas, tais como: *Ritual of the masque of Marie* em 1934. Faz também a animação de grupos religiosos formados por participantes vindos de todas as fés, para os quais a dança é igualmente elemento e resultado de uma vida interior (Boucier, 1987, p.258).

Para Ruth Saint-Denis a dança justifica-se e origina-se da religião, na "emoção religiosa". A religião alusiva aos mitos do Egipto e da Índia – embora esta cultura em que baseia a sua técnica seja em grande medida desconhecida, a interpretação da imagem que tem delas, permite-lhe responder às suas próprias aspirações espirituais. Não se trata de uma reconstituição mas sim, de projecção das suas tendências. Nas suas versões filmadas, é possível absorver a noção do princípio essencial que motivava e inspirava a nova dança: todo o corpo é mobilizado pelo movimento, especialmente o tronco, os ombros e os braços que passam a ser utilizados em todos os eixos do espaço, com preferência pelos movimentos ondulatórios (Boucier, 1987, p. 259). Por exemplo, em *The Cobras* bem como em *The Incense*, esta noção de movimento ondulatório é bem explícita. A Ruth Saint-Denis, cabe o mérito de ter libertado a expressão corporal das convenções formais, a libertar do corpo e a capacidade de revelar os movimentos do espírito, e assim de libertar a dança (Boucier, 1987, p. 260).

Ted Shawn: o pai da dança moderna. Do seu encontro com Ruth Saint-Denis em 1911 resulta uma futura colaboração na Denishawnschool. Compondo balés para serem dançados por homens. Formando vários grupos ao longo do tempo, Shawn desconstrói o "tabu" de que a dança não era uma actividade praticada por homens.

Considerando a dança como uma obra dramática que comporta uma acção dinâmica, concebe as suas coreografias como peças de teatro (Boucier, 1987, p.261). A progressão da intensidade do movimento é proporcional à progressão da acção. O Homem, nas suas relações consigo mesmo, com o mundo e com o sobrenatural é o seu tema essencial. É importante ressaltar que Shawn tem também esta relação com o sobrenatural e com Deus muito desenvolvida, formado em teologia recorre à dança inicialmente para se curar de difteria. Inicialmente queria ser pastor, no entanto, acaba por encontrar a sua vocação na dança. Promove uma síntese no sentido da dança se coadunar ao rito cultural (Boucier, 1987, p.262). A sua importância é considerável no domínio do pensamento e da didática; aprofundando e estudando as perspectivas de Ruth Saint-Denis, foi o verdadeiro animador da Denishawn onde deu muitas aulas. Lecionou também em universidades, trabalhando também como escritor, a sua obra *Every little Movement*, poderá ser considerada a melhor descrição sobre o delsartismo. A teoria em que toda a dança moderna se baseia: as relações do pensamento e do gesto, é desenvolvida de forma brilhante em *Dance we must*. Desenvolve com Ruth Saint-Denis e com as suas alunas Martha Graham e Doris Humphrey, bem como com Hanya Holm (representando esta última a perspectiva da escola de Mary Wigman), uma colectânea conjunta, denominada *Dance: a basic educational technic* (Boucier, 1987, p.262). Mais pelas suas ideias e influência do que propriamente pelas suas coreografias, Shawn tem junto dos seus alunos na Denishawnschool[126] tem um importante papel, no desenvolvimento da dança moderna, reivindicando a ruptura completa com a dança tradicional, o que realiza recorrendo às danças orientais assimilando o seu espírito (Boucier, 1987, p. 263). Tecnicamente, utiliza todo o corpo, considerando o tronco como ponto de partida de qualquer movimento (excluindo os membros inferiores para esse efeito) (Boucier, 1987, p. 263). Reforçando os aspectos que dizem respeito à impulsão nervosa, onde cada músculo deve estar pronto para traduzir a impulsão interior. Aqui reside a ideia fundamental da técnica moderna (Boucier, 1987, p.263).

Os alunos formados na Denishawnschool terão um papel preponderante na divulgação da dança moderna, especialmente nos estados unidos da américa. Entre eles: **Charles Weidman**, **Doris Humphrey** e **Martha Graham**.

[126] Fundada por Ruth saint-denis e ted shawn, ensina disciplinas como: anatomia, música, cultura geral e treinamento corporal. a escola tem um grupo no qual os alunos entram o mais cedo possível para apresentarem espetáculos de demonstrações, entrando assim em contacto com o palco muito precocemente.

Charles Weidman mais um homem do teatro do que da dança, acaba por conduzir a dança para necessidades cénicas. Esta geração de Weidman saída da Denishawnschool, associa a acção dramática à pintura dos estados d'alma, uma vez que, a teatralização reforça a expressão do corpo, de modo a torna-lo compreensível para o público (Boucier, 1987, p. 266). A sua preocupação central é a expressão dramática. Sendo distinguindo por Ted Shawn como solista, participa com Martha Graham num duo, e as suas dramáticas coreografias, são acompanhadas por textos que são 'declamados' por um actor ou por um coro. Também Weidman Lecionou em vários colégios e universidades (Boucier, 1987, p. 266).

Doris Humphrey pertence aos **três fundadores da escola americana**, tal como Martha Graham e Charles Weidman. As suas raízes encontram-se na Denishawnschool. Dando mais atenção ao trabalho de estúdio do que propriamente ao palco, expõe as suas ideias no livro *The Art of making dances*, o qual viria a inspirar vários coreógrafos modernos (Boucier, 1987, p. 267).

A sua primeira coreografia, é composta sob a influência de Ruth Saint-Denis. Considerando que a influência oriental das danças que inspiram os seus mestres em certo ponto é limitantes e superficiais, reivindica uma dança autêntica, acabando por divergir dos seus mestres (Boucier, 1987, p. 267).

Acreditando que todos os elementos devem constituir um todo indissociável, nas experiências que começa a executar, relaciona música, ritmo e representação coreográfica (Boucier, 1987, p.267). Através das suas experiências é conduzido à dança silenciosa (Boucier, 1987, p.268). Em 1935/36 desenvolve a sua mestria com uma trilogia que foca os problemas do homem moderno. Utilizando a música para criar o clima que busca, ora em harmonia com os movimentos da dança, ora indo contra eles, constratando com eles. Humphrey realiza os primeiros exemplos da dança abstracta. Tornando-se directora artística, é responsável pela difusão da dança moderna em grande parte das universidades e colégios (Boucier, 1987, p. 267).

Debruça-se sobre o gesto. Elaborando uma classificação, enquadra os gestos em quatros tipos: 1) Gestos sociais – os quais dizem respeito às relações dos homens entre si; 2) Gestos funcionais – estes dizem respeito à vida quotidiana e ao trabalho; 3) Gestos rituais – presentes nas religiões; 4) Gestos emocionais – os gestos que dizem respeito à tradução dos sentimentos individuais (Boucier, 1987, p. 268).

Humphrey pretende que cada gesto reencontre o seu valor primitivo, que o bailarino encontre nos seus movimentos de hoje, a carga mental do gesto primitivo: o corpo

direito – símbolo de alegria, o corpo côncavo que se dobra sobre si próprio – a tristeza (Boucier, 1987, p. 269). Segundo Doris Humphrey:

A nova dança de acção deve nascer do povo que teve de dominar um continente, abrir miríades de caminhos através das florestas e planícies, vencer as montanhas, construir torres de aço e de vidro. A dança americana é resultado deste novo mundo, desta vida, deste novo vigor. (Boucier *apud* Humphrey, 1987, p. 270).

Para ela, a pesquisa do gesto primitivo levará ao encontro do ritmo fundamental.

Considerando que o ritmo é gerado da relação do corpo com o espaço (Boucier, 1987, p. 270). O peso – que também é símbolo das forças que agem contra o homem – atrai o corpo para a terra. A força física e espiritual do homem que recoloca o corpo na posição vertical. Da sua técnica resultam palavras–chaves como: fall-revovery – queda no chão, volta à verticalidade, apoiando-se sobre a terra–obstáculo (Boucier, 1987, p. 270). Segundo refere:

> Trata-se aqui de um problema bem mais complexo do que se manter em equilíbrio, o que está ligado à força muscular e à estrutura corporal. Cair e se refazer (fall-recovery) constituem a própria essência do movimento, deste fluxo que, incessantemente, circula em todo o ser vivo, até em suas partes mais íntimas. A técnica que decorre destas noções é surpreendentemente rica em possibilidades. Começando-se por simples quedas no chão e voltando-se à situação de verticalidade, descobre-se diversas propriedades do movimento que se acrescentam à queda do corpo no espaço. Uma é o ritmo. Ao efectuar uma série de quedas e voltas à posição, fazemos aparecer tempos fortes que se organizam em sequências rítmicas. Um outro dado é o dinamismo, ou seja, a mudança de intensidade. O terceiro elemento é o desenho. (Boucier *apud* Humphrey, 1987, p. 271).

Doris Humphrey defende a noção de que a dança é ao mesmo tempo ritual colectivo e expressão individual, segundo Humphrey, o essencial da técnica deve basear-se nas leis naturais do corpo (Boucier, 1987, p. 271).

Martha Graham chegando tardiamente á dança entra na Denishawn onde Ted Shawn a torna assistente, concedendo-lhe vários papéis (Boucier, 1987, p. 274).

> Não quero ser árvore, flor, onda ou nuvem. Nós, o público, devemos procurar no corpo do bailarino não a imitação dos gestos cotidianos, nem os espectáculos da natureza, nem seres estranhos vindos de um outro mundo, mas um pouco deste milagre que é o ser humano motivado, disciplinado, concentrado. (Bourcier apud Graham, 1987, p. 275).

Para Graham, o **Homem é a finalidade** da acção coreográfica. O Homem que se confronta com os problemas actuais, com os grandes problemas permanentes na humanidade (Bourcier, 1987, p.275). Revelando-se bastante sensível ao potencial de vida dos Estados Unidos, Martha Graham refere: "A alma deste país deve ser procurada em seu movimento. Podemos senti-la como uma força dinâmica de impulso." (Bourcier apud Graham, 1987, p.275). A preocupação religiosa predominante na Denishawn continua enquanto característica fundamental no trabalho de Martha Graham (Bourcier, 1987, p.275).

Graham pinta o mundo contemporâneo nas suas coreografias, (Bourcier, 1987, p. 275), fazendo questão de denunciar as injustiças e a opressão. Facilmente se percebe isso na obra que cria em 1937 *Deep Song*, evocando e denunciando a guerra de Espanha (Bourcier, 1987, p.276). Compõe também os seus balés "Místicos" que caraterizam profundamente a sua obra; defendendo que a origem da dança está no ritual: na aspiração de todos os tempos á imortalidade (Bourcier, 1987, p. 276). Interessa-se pelas teorias freudianas, busca as profundezas da alma. Este movimento do espírito implica um esforço mental que será traduzido por movimentos corporais reveladores – tensões e torções. Movimentos que demarcam uma vontade de expressionismo, destaca fortemente os elementos essenciais, recusando tudo o que é secundário (Bourcier, 1987, p. 277).

Martha Graham, apresenta quase sempre um elemento cenográfico que representa as suas múltiplas intenções (Bourcier, 1987, p. 278).

No decorrer da sua carreira, a sua técnica foi-se consolidando ao longo do tempo, sem grandes variações, caracterizando-se por elementos da dança clássica – passando estes no entanto, a ser elaborados e organizados segundo uma gramática corporal original (Bourcier, 1987, p. 277). Realizando uma antítese (simbólica) entre a extensão do corpo, Graham cria um movimento que prepara o corpo para perder o equilíbrio e cair de lado (Bourcier, 1987, p. 279).

No trabalho de Martha Graham, encontramos também movimentos de cabeça que lembram os exercícios hindus, no entanto é o gesto ao nível do torso que é o mais destacado.

Assentando numa filosofia de que "viver é respirar, dilatar as costelas e depois comprimi-las" (Bourcier, 1987, p. 279). Toda a sua dança se encontra assente no duplo princípio da maré vital: **tension – release**, palavras chaves de Martha Graham. "Contrair os músculos e soltar a energia muscular." (Bourcier, 1987, p. 279). O torso

como foco e epicentro do movimento, estende-se a todo o corpo, de forma bem visível em especial ao **abdómen**: "Um circuito vital parte da cavidade formada entre a coxa e a bacia, volta a subir para o corpo e fecha-se sobre si mesmo" (Bourcier *apud* Rothschild, 1978, p. 279). Esta afirmação descreve claramente a ideia chave de Martha Graham. Um movimento primordial que gera o movimento total numa **sequência lógica**.

Existe ainda um outro princípio-pilar para Martha Graham: a **força do gesto** acontece em função da **força da emoção**. Reagindo bruscamente à pulsão emotiva, de forma quase convulsiva, muitas vezes corta-a com paradas bruscas, impondo mudanças de eixo (Bourcier, 1978, p. 279). Reinventa gestos rituais primitivos, servindo-se da sua intuição, adapta-os às suas coreografias. Exemplo disso é a dança com os joelhos flexionados que é típica de culturas mediterrânicas muito antigas (Bourcier, 1978, p. 280).

A sua técnica implica e afecta o corpo por inteiro. Um corpo que deve ser significante e capaz de afirmar contrários – a lei cósmica da gravidade que atrai o homem para o chão e o seu voluntarismo muscular que lhe concede a possibilidade de se refazer (Bourcier, 1978, p. 280). Martha Graham refere: "Só pude descobrir uma única lei da atitude: a linha perpendicular que liga a terra ao céu. O problema é ligar a ela as várias partes do corpo" (Bourcier apud Garaudy apud Graham, 1987, p.280). A sua técnica resulta da fusão entre perspectivas espiritualistas e o treino nervoso e espiritual, permitindo ao bailarino que se transcenda (Bourcier,1978, p. 280).

Mentora intelectual de uma multidão de discípulos, poderemos dizer que se deve a Martha Graham a difusão da dança moderna até aos nossos dias. Encontrando a origem do movimento nas profundezas do ser (Bourcier,1978, p. 280). Como seus principais descendentes resultam: Erick Hawkins, Merce Cunningham e por intermédio de Cunningham, Paul Taylor (Bourcier, 1978, p. 281).

Merce Cunninhgam descendente de Martha Graham, a sua evolução conduziu-o ao sentido oposto das teorias onde havia sido formado. Poderemos reconhecer Cunninhgam como o **novo mestre** intelectual da nova dança americana (Bourcier, 1978, p. 282). Acabando por influenciar profundamente a Europa (Bourcier, 1978, p. 282). Sob a influência do compositor John Cage, Cunningham dirige-se para a dança, acabando por ser contratado por Martha Graham como bailarino, ficando com ela até 1945 (Bourcier, 1978, p. 282).

Com John Cage faz turnês com recitais de música e de dança. Nos estados unidos o seu sucesso só acontecerá realmente em 1968 com o seu grupo *Merce Cunningham Dance Company* é oficializado enquanto companhia residente no Brooklyn Academy of Music (Bourcier, 1978, p. 283).

Para Cunninhgam a dança parece tornar-se em algo muito natural, um movimento natural sem finalidade específica, o menos estilizado possível (Bourcier,1978, p. 283). Tentando cuidadosamente não construir encadeamentos lógicos, e quando encontra algum tenta rompê-lo e partir numa em outra direcção (Bourcier, 1978, p. 283).

Nas suas coreografias não há assunto, não há uma intenção determinada. Trata-se de assumir uma capacidade de **explorar** os elementos produzidos pelo "acaso". Conseguindo propostas alusivas, caberá depois aos expectadores reagirem, cada um à sua maneira, preenchendo o quadro que lhes é oferecido em todas as dimensões (Bourcier, 1978, p. 284).

Cunninhgam recria uma concepção muito pessoal do balé, o conjunto de *Events*, tal como cada um deles, é uma série de sequências não coordenadas. A **arquitectura** de cada **sequência** é uma **sucessão de acentos fortes e fracos**, comparáveis à **métrica** antiga, no sentido de que a alternância de acentos é, ao menos em princípio, aleatória (Bourcier, 1978, p. 284).

Frequentemente próximo do verso grego lírico ou trágico, poderá reconhecer-se na obra de Merce Cunninhgam uma espécie de tempo instintivo (Bourcier, 1978, p. 284). A música na sua obra, é, como tal, também, portadora das mesmas caraterísticas, poderíamos dizer que resulta num acompanhamento sonoro. O compositor musical, faz a sua obra independentemente do compositor coreográfico, no início existe apenas a sensação de um clima comum (Bourcier, 1978, p. 284). No entanto, as duas, coreografia e música, constroem-se e evoluem independentemente (Bourcier, 1978, p. 284). Uma vez que a matéria musical, é também ela, um 'dom do acaso', que poderá variar desde a música instrumental – o piano de John Cage, até à música electrónica, bem como à utilização de barulhos naturais, por exemplo os de um galinheiro e cantos de pássaro (Bourcier, 1978, p. 285).

Ao rejeitar o contexto e até a noção de obra dramática outrora imposta aos seus antecessores, Cunninhgam **abriu os caminhos da liberdade** aos jovens coreógrafos; dando origem a duas tendências na dança americana: a *nouvelle danse* e os *post modern* (Bourcier, 1978, p. 285).

A *"post modern"*, é a escola mais jovem dos anos 70 na dança americana, atinge a **consequência máxima** deste apelo ao acaso. Recusa gestos compostos intelectualmente, volta-se para os elementos brutos do movimento: girar, no lugar ou não, correr, andar, saltar em eixos repetitivos. O *spinning* – girar sobre si mesmo, por vários minutos, com os braços em posições diversas. A despersonalização obtida (e talvez transmitida ao espectador) é, para Andrew de Groat, a justificação deste movimento (Bourcier, 1978, p. 285). Chegando mesmo a "fugir" da beleza formal, empregando participantes cujos corpos se afastam em absoluto do corpo comum de um bailarino (Bourcier, 1978, p. 287).

Se observarmos atentamente, esta técnica é a mesma que encontramos nas origens da dança enquanto transe sagrado (Bourcier, 1978, p. 287).

Outros coreógrafos utilizam a técnica do *spinning*, inscrevendo-se em várias linhas geométricas, em eixos, diagonais, em forma de 8 (Bourcier, 1978, p. 287). Douglas Dunn combina o *spinning* com pesquisas de equilíbrio estático, em movimento, em variados níveis espaciais, no chão, agachado, de pé, etc (Bourcier, 1978, p. 287).

Estas questões inovadoras conduziram a dança a um estado de liberdade tal, que o seu "objectivo" passa por provocar nos executantes estados psicossomáticos, podendo estes estados atingir o espectador. No fundo é o retorno à dança bruta, fecha-se o círculo, a dança volta ao seu papel primitivo de transe sagrado (Bourcier, 1978, p. 287).

Esta tendência de forma mais ou menos intensa é estendida à maior parte dos bailarinos americanos, qualquer que seja a sua formação, todos procuram sem saber designá-lo, alcançar um **estado dionisíaco** (Bourcier, 1978, p. 287).

ANEXOS

LISTA DE ANEXOS

Anexo A - Biografia de Manuel Tainha

Anexo B - Registo Fotográfico Pousada Santa Bárbara

ANEXO A

Biografia de Manuel Tainha

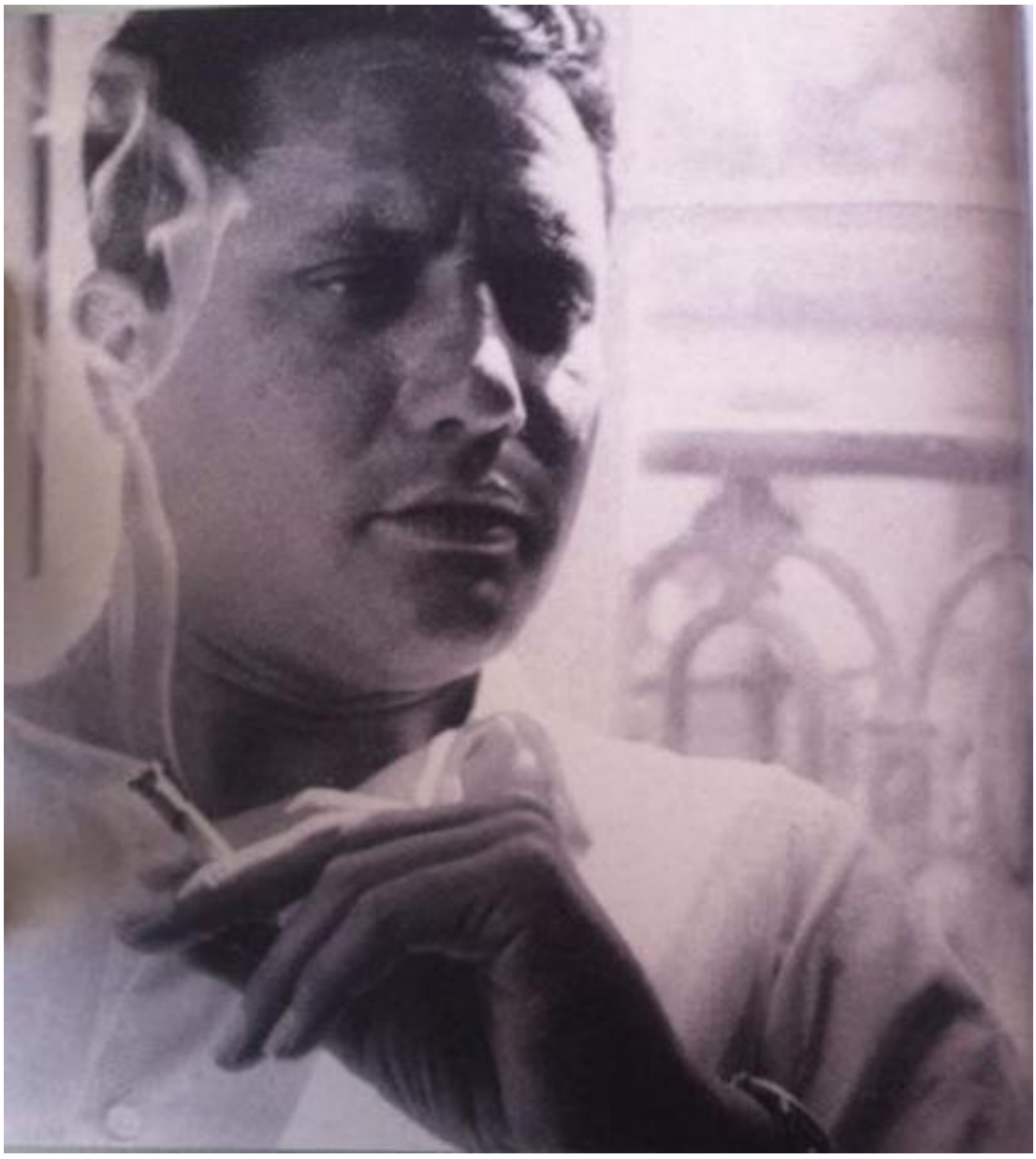


Ilustração 61- Manuel Tainha, (1922-2012), 2013, p. 6.

Por isso é que eu já ousei escrever uma vez, sem ir preso, que a teoria, a crítica, a história, fazemo-la nós, todos os dias, na ponta do lápis.

Assim vou alimentando a ilusão de que escapo à dudalidade civilizada que opõe o teórico ao prático, o significado dos nossos actos à singularidade irrepetível da sua existência, reduzindo a fissura entre o mundo da vida e o mundo da cultura.

Não paro de fazer para dar lugar à reflexão, nem a reflexão vai de férias quando faço arquitectura. Manuel Tainha, Dezembro 1993. (Tainha, 2013, p. 6).

"Nasci e cresci junto ao Tejo. Num lugar onde o Tejo se encontra com o mar, caminho de ir para outros lugares. E voltar. E daí que desde cedo eu tenha contraído a crença

de que para além da linha do horizonte tudo estava a acontecer nesse momento e sem mim. O crescimento é uma caminhada em direcção àquilo que antes de ser conhecido é vivido pelo instinto e pela fantasia. E o que o instinto e a fantasia me diziam então era isso mesmo: que para além da linha do mar estava um mundo distante e cheio de vida à minha espera. Um sentimento que com a adolescência se foi desgastando e desapossando por conta dos encontros bruscos com a vida, que nos põem à prova e vêm sempre quando a gente menos os espera. Quando se é adolescente não se sabe o que fazer com a felicidade quando ela acontece. Para ele, o adolescente, a vida só é decifrável, só tem sentido quando vista através do véu da infelicidade. O estar feliz esconde a inquietante suspeita de que alguma coisa não está bem, de que algo de catastrófico vai acontecer para repor tudo no sítio. E com ela nasce o odioso sentimento de culpa sem objecto, que é tanto mais sofrido quando se nasce e cresce em solo católico, mesmo sem o ser. Estudante: medíocre. Percurso relutante. Uma espécie de estado provisório, expectante, sem fim à vista. Depois, o encontro assombroso com a Arquitectura. Este não foi propriamente um chamamento. Veio por obra do desenho, esse sim, o apelo de ver a vida por imagens e gostar de jogar com elas, criando mundos imaginários, que é outra maneira de aproximação ao real. E daí retirar grande satisfação. Saber desenhar quer dizer precisamente o saber ver e representar as coisas nas suas relações de posição no espaço, nessa espécie de geometria da qualidade que é própria da arquitectura.

Diplomado em 1950, depois de um longo e atribulado percurso académico na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Por um lado, porque eu não sabia o que é que me estava a ser ensinado, que é esse o maior mal do estudante. Por outro lado, ressentia-me do sentido dogmático e opressivo do ensino. Daí que me tenha metido pelos caminhos paralelos da aprendizagem do ofício, ou seja: caminhar com um pé num autodidactismo selvagem, feroz, sem eira nem beira, mas confiante em que tudo que viesse à rede era peixe; e o outro pé numa certa espécie de vadiagem ansiosa pelos lugares profissionais. À procura... de quê? Talvez daquilo que a Escola se recusava então a fazer, ou seja: antes de me dar respostas me ensinasse a fazer as perguntas necessárias.

Nesse percurso errático muitas coisas fui retendo, de todos os lados que não só da arquitectura. Numa multiplicidade de itinerários que se cruzavam, se afastavam, acabando por convergir no mesmo ponto. Uma espécie de caminho crítico para proveito próprio Só mais tarde é que veio a questão de saber como dar uso útil a tudo aquilo que retive. É aí, e nunca antes, julgo eu, que uma pessoa verdadeiramente começa a reconhecer-se como profissional. Resolutamente. Entretanto, e sempre que podia, ia de salto para outras paragens. Não direi que a isso me movesse unicamente o amor pela arquitectura; pois hoje estou em crer que nessa errância solitária por outros lugares sobrevivia ainda muito dos antigos mitos e sonhos cultivados na infância e na adolescência. E quando mais saía mais os mitos se iam desvanecendo convertendo-se em conhecimento e carácter por força da experiência e da razão. Tudo isso até me dar conta de que afinal o lugar dos meus mitos de infância, que tudo pareciam abraçar, era aqui, era eu... e os meus afectos". (Tainha, 2002, pp. 5-7).

MANUEL TAINHA (1922-2012)

Nascido em Paço de Arcos em 1922, Manuel Tainha diplomou-se em Arquitectura em 1950 pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa com 19 valores. Trabalhou com Carlos Ramos e na Câmara Municipal de Lisboa até 1954. Desde 1959, foi membro da The Architectural Association de Londres. Foi autor de alguns dos mais paradigmáticos edifícios da arquitectura portuguesa do século XX, designadamente a Pousada de Santa Bárbara em Oliveira do Hospital (1955-71), a Escola Agro-Industrial de Grândola (1959-63), a Escola de Regentes Agrícolas de Évora (1960-66) ou as Torres dos Olivais em Lisboa (1961-67). A sua obra foi objecto de amplo reconhecimento. Recebeu, entre outros, o Prémio AICA (1990), o Prémio Valmor (1991) e o Prémio Nacional de Arquitectura (1993). Integrou a Exposição Arquitectura Portuguesa da Fundação de Serralves (1991), a Expo Anos de Ruptura, Arquitectura Portuguesa dos Anos 60 (1994) e a Exposição Portugal: Arquitectura do Século XX (Frankfurt, 1997). Em 2000, a Casa da Cerca dedicoulhe uma ampla exposição retrospectiva. Alguns dos seus edifícios encontram-se classificados no âmbito patrimonial e/ou fazem parte do registo do DOCOMOMO Ibéricob Participou, ainda estudante, no I Congresso Nacional de Arquitectura em 1948. Participou igualmente no III Congresso da UIA (Lisboa, 1953), no IV Congresso da UIA (Haia, 1955) e no VI Congresso da UIA (Paris, 1965), assim como na 1ª Conferencia de Arquitectura y Vivienda (Madrid, 1958). Integrou sucessivas edições das Exposições Gerais de Artes Plásticas, entre 1950 e 1956. Algumas das suas obras fizeram parte da Exhibition of Portuguese Architecture (Londres, 1956) e da Contemporary Portuguese Architecture (Washington, 1958). Foi co-fundador e director da revista Binário (até ao número 10) em 1958. Pertencem-lhe alguns dos mais importantes textos da arquitectura portuguesa dos últimos 50 anos, muitos deles publicados em revistas e livros, designadamente A Arquitectura em Questão (1994), Textos do Arquitecto (2000) e Textos de Arquitectura (2006). Pela sua actividade crítica, recebeu, em 2002, o Prémio Jean Tschumi da União Internacional dos Arquitectos. Dedicou parte importante da sua vida ao ensino da arquitectura. Foi co-fundador, director e professor do Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas Artes (1965-74). Exerceu funções docents no Departamento de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa/ FAUTL (1976-92), no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (1989- 93) e no Curso de Arquitectura da Universidade Lusíada de Lisboa (1993-). Foi-lhe atribuído o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Técnica de Lisboa (2004) e pela Universidade Lusíada (2005). Entre 1955 e 1961, no âmbito do Sindicato Nacional dos Arquitectos, foi co-promotor e co-organizador do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, publicado como Arquitectura Popular em Portugal (1961). Foi, aliás, Presidente do Sindicato (1960-63) e Secretário da sua Direcção (1957-58), assim como Presidente da Assembleia Geral da Associação dos Arquitectos Portugueses (1982-89). Membro Honorário da AAP/OA desde 1994, foi homenageado pela Ordem dos Arquitectos em 2010, por ocasião do Dia Nacional do Arquitecto. Em 2000, foi agraciado com o grau de Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique pelo Presidente da República Portuguesa. (Ordem dos Arquitectos, 2014).

ANEXO B

Registo fotográfico Pousada de Santa Bárbara

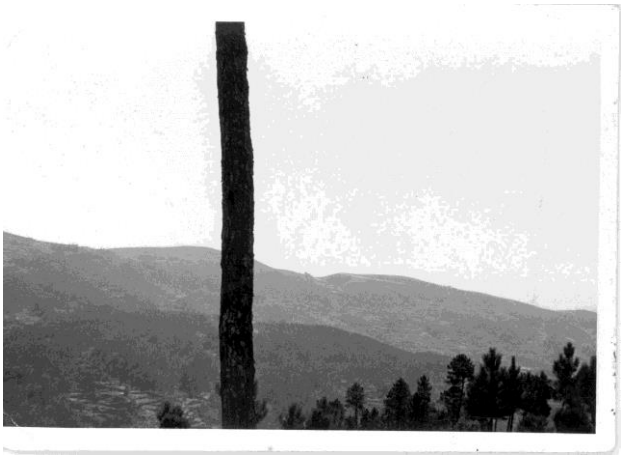


Ilustração 62- O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital.

(Caetano, 2014).

Ilustração 63 - O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital.

(Caetano, 2014).

Ilustração 64 - O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital.

(Caetano, 2014).

Ilustração 65 - O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital.

(Caetano, 2014).

Ilustração 66 - O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital.

(Caetano, 2014).

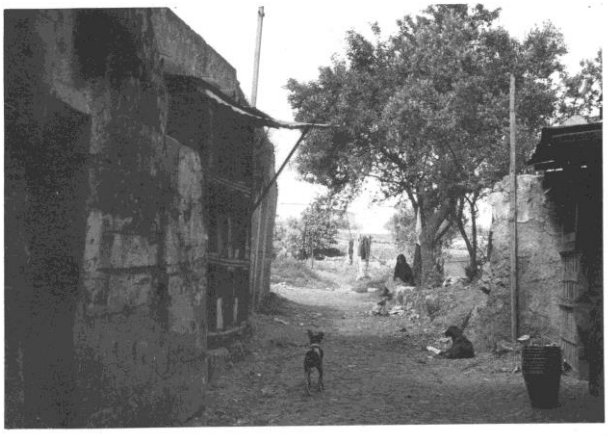


Ilustração 67 - O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital.

(Caetano, 2014).

Ilustração 68 - O sítio: Póvoa das Quartas, Oliveira do Hospital.

(Caetano, 2014).

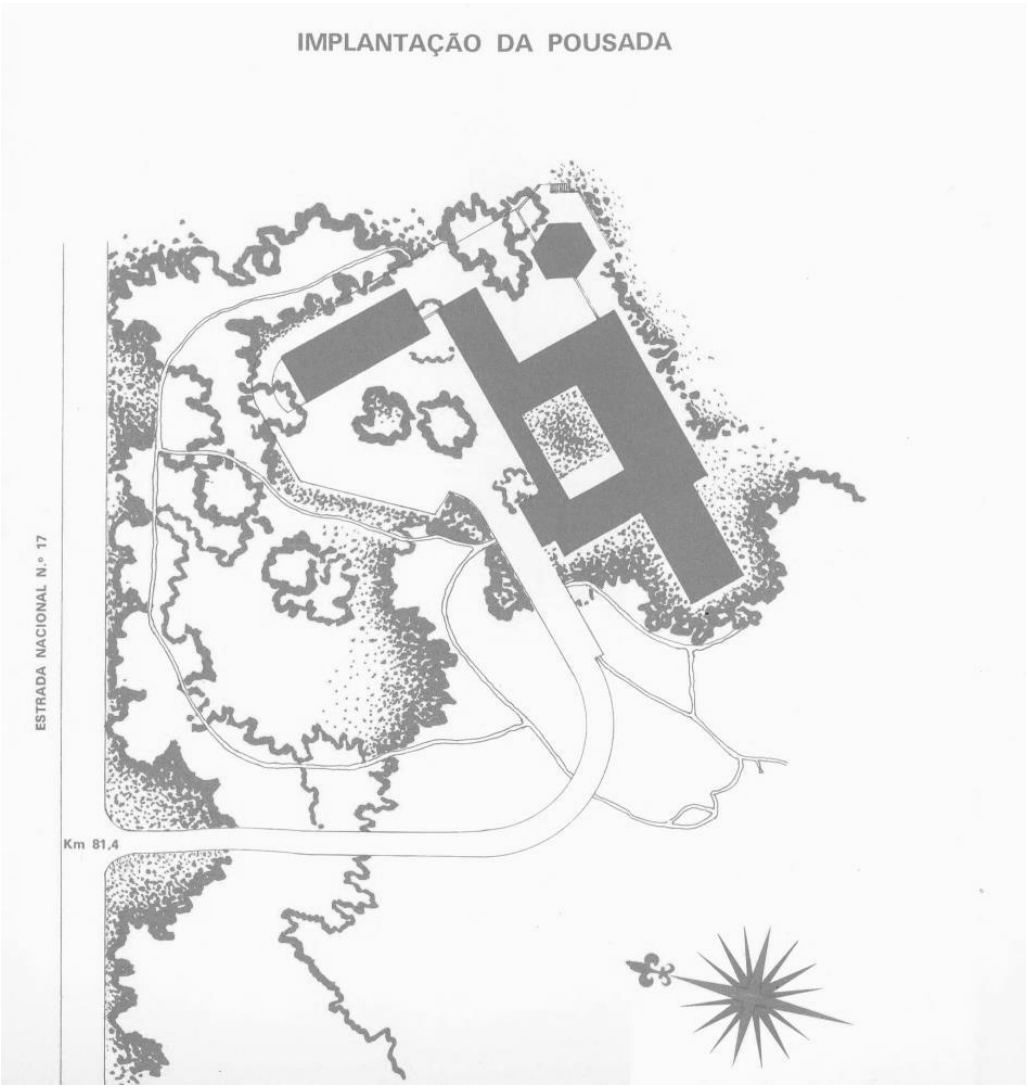


Ilustração 69 – Planta de Implantação da Pousada**,** (Caetano, 2014).

Ilustração 70 – Pousada de Santa Bárbara, vista para o vale. (Caetano, 2014).

Ilustração 71 – Pousada de Santa Bárbara, acesso através da estrada nacional. (Caetano, 2014).

Ilustração 72 – Pousada de Santa Bárbara.. (Caetano, 2014).

Ilustração 73 – Pousada de Santa Bárbara, pormenores fotográficos. (Caetano, 2014).

Ilustração 74 – Pousada de Santa Bárbara, espaço de estar interior. (Caetano, 2014).

Ilustração 75 – Pousada de Santa Bárbara, espaço de recepção. (Caetano, 2014).

Ilustração 76 – Pousada de Santa Bárbara, distribuição para quartos. (Caetano, 2014).

Ilustração 77 – Pousada de Santa Bárbara, quarto. (Caetano, 2014).

Ilustração 78 - Pousada de Santa Bárbara, pormenor do interior do quarto. (Caetano, 2014).

Ilustração 79 - Pousada de Santa Bárbara, Sala, espaço de estar**.** (Caetano, 2014).

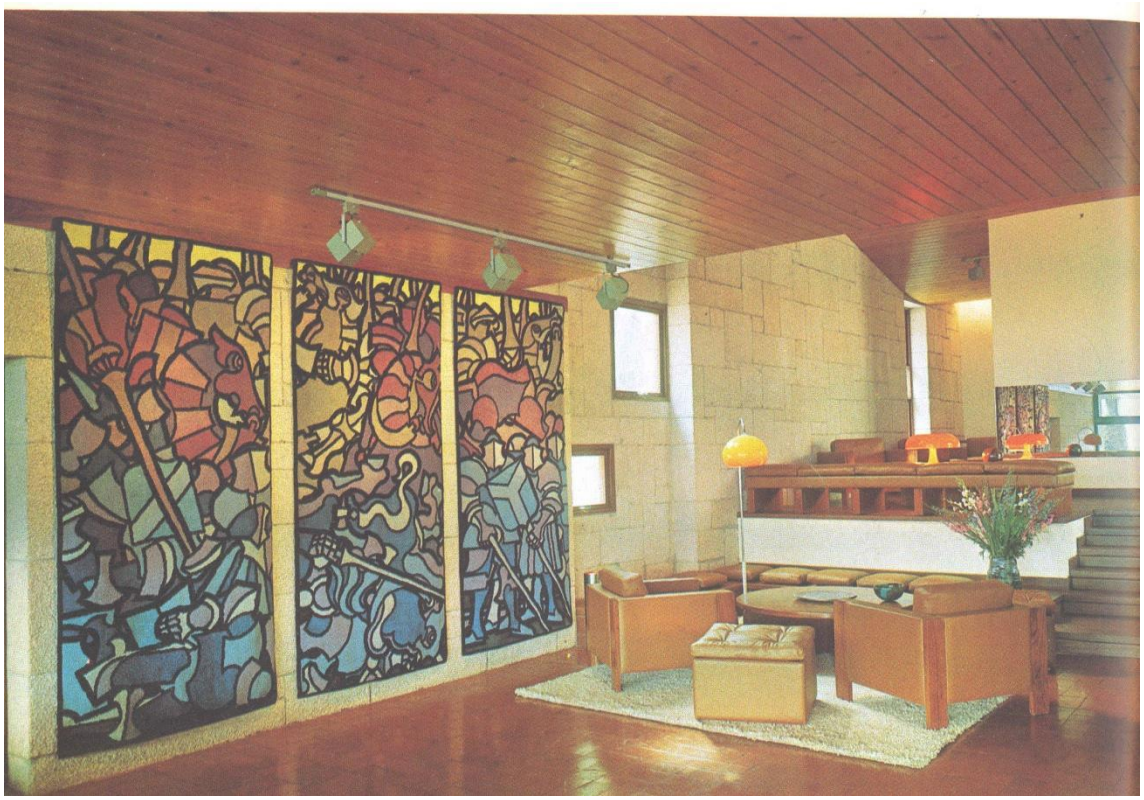


Ilustração 80 - Pousada de Santa Bárbara, Sala, espaço de estar**.** (Caetano, 2014).

Ilustração 81 – Pousada de Santa Bárbara, páteo interior à zona de refeições. (Susana Caetano, 2014).

Ilustração 82 – Pousada de Santa Bárbara, vista desde o exterior, espaço entre a fachada virada ao vale e os pilares que suportam o plano balançado dos quartos. (Caetano, 2014).

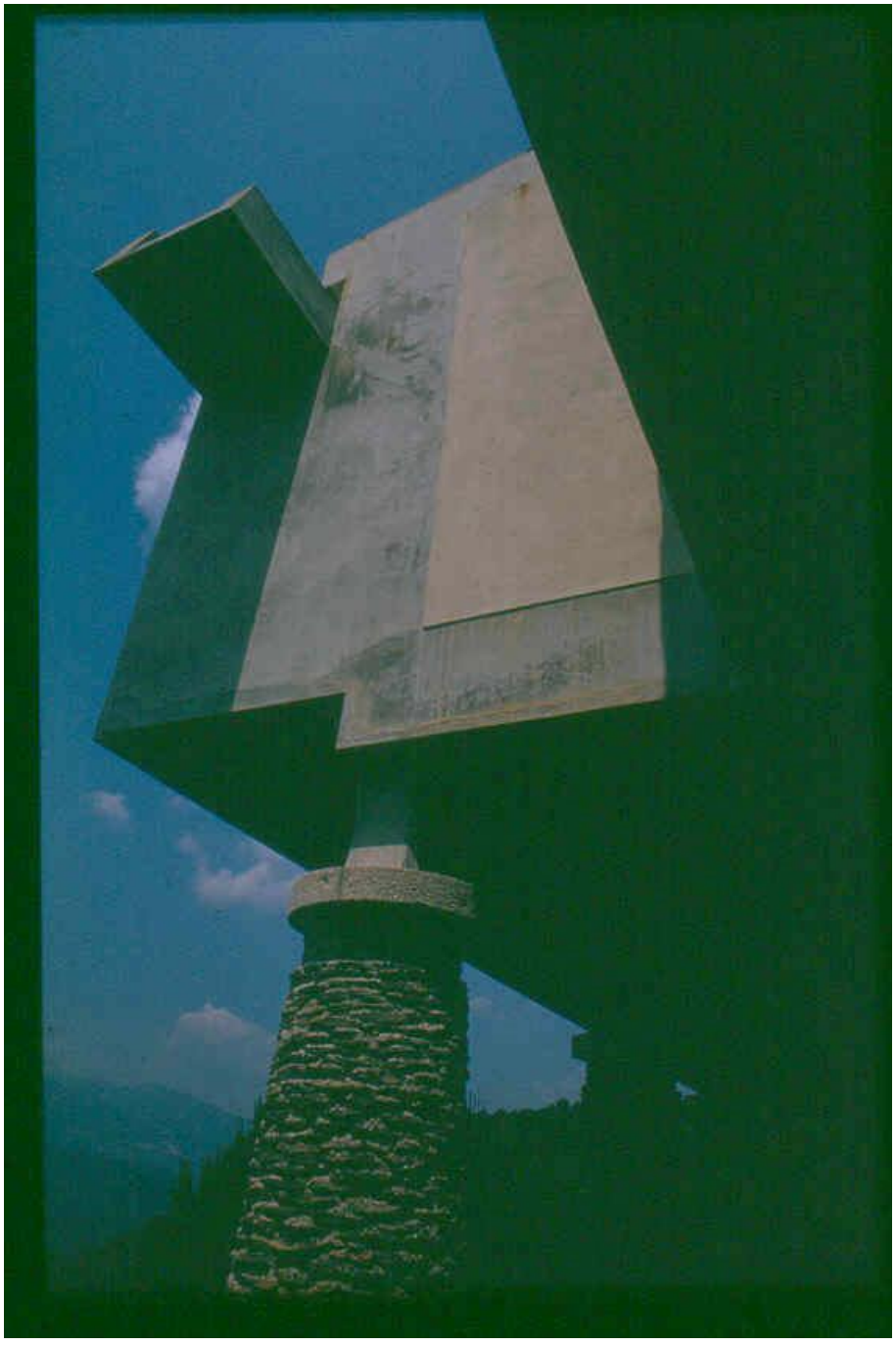


Ilustração 83 – Pousada de Santa Bárbara, pormenor da ligação entre o pilar e o piso 1. (Caetano, 2014).

Ilustração 84 – Pousada de Santa Bárbara, Alçado que se encontra virado ao vale (SE). (Caetano, 2014).

Ilustração 85 – Pousada de Santa Bárbara, Composição da fachada. Pormenor dos pilares. (Caetano, 2014).

Ilustração 86 – Pousada de Santa Bárbara, enquadramento entre o espaço interior e o espaço exterior de estar**.** (Caetano, 2014).

Ilustração 87 – Pousada de Santa Bárbara, vista desde o espaço exterior**.** (Susana Caetano, 2014).

Ilustração 88 – Pousada de Santa Bárbara, vista desde o bosque – acesso a estrada nacional**.** (Caetano, 2014).

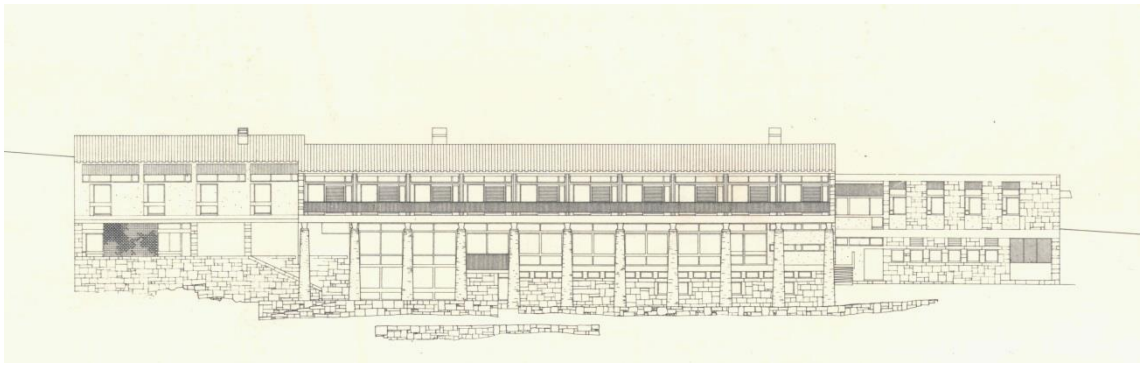


Ilustração 89 – Desenho Pousada de Santa Bárbara, Alçado Principal. (Caetano, 2014).